ISSN 0130-6405

90 3

ИСКУССТВО КИНО

А. Ананьев,
Главный редактор
журнала "Октябрь",
в фильме
"За все в ответе"

"Астенический синдром"

"Смиренное кладбище"

"СЭР"

"Убийство Троцкого".
Рабочий момент.
Режиссер Джозеф Лоузи
и Ричард Бартон
в роли Л. Д. Троцкого

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

3 90

Содержание

Современность и экран

3 Земля и Воля
12 **Людмила Джулай.** Диоптрии ленинградской хроники
15 **Игорь Гелейн.** Через пропасть в два прыжка?

Киносоюз и кинопроцесс

20 **Ивар Селецкис.** К федерализации союза
21 **Роберт Саакянц.** Чувство реальности
22 **Анатолий Борсюк.** Кризис освобождения

Необязательные заметки

23 **В. Черных.** Союз кино — это надежно, выгодно, удобно ли?

Свободная тема

25 **М. Ямпольский.** Как быть художником?

Кинематограф 90-х.

Дневник

37 **Дмитрий Попов.** Бог умер
41 **Виктор Гульченко.** «Бесхоз»
46 **В. Притуленко.** Здесь тебя не встретит рай
50 **Анкета кинокритиков «ИК»**

Интервью «ИК»

51 **Василий Аксенов:** «Я в основном пишу для русских читателей...»

Мир души

61 **Николай Бердяев.** Судьба России

Теория, история

77 **Е. Левин.** Пять дней в 49-м
92 **Валерий Фомин.** «На братских могилах не ставят крестов...»
100 Кино тоталитарной эпохи

Памяти товарища

113 Ю. Солнцева

Сюжеты и факты

115 **Юлия Аксель,** при участии **Б. Рунина.** История моего одиночества

За рубежом

133 **Е. Карцева.** Лаокоон или Троянский конь?

Ракурс

141 **Валерий Кичин.** Весь этот Фосс

Интервью «ИК»

148 **Душан Макавеев:** «Я живу на углу бульвара Ленина и улицы Джона Кеннеди»

Иллюзион

155 **Нина Цыркун.** «Дневник сельского священника»

158 **Досье «ИК»:** Ричард Аттенборо, Марчелло Мастроянни

«ИК». Избранная проза

160 **Айра Левин.** Ребенок Розмари

175 **Фильмография**

In this issue:

"Round-table" talk on documental films **(p. 3).**

Reviews of the news-reels **(p. 12).**

Igor Gelein analyses the problems of producing the documentaries **(p. 15).**

Filmmakers' Union — what is it? **(p. 20).**

Social status of a filmmaker **(p. 25).**

Reviews of the films: "Syndrome Of Aestenia" **(p. 37),** "The Quiet Cemetery" **(p. 41),** "Sir" ("Freedom Is Paradise", **p. 46).**

Questionnaire of "IK" critics **(p. 50).**

Interview with Vasily Aksenov **(p. 51).**

Nikolay Berdiaev: "The Fate Of Russia" **(p. 61).**

Efim Levin: "Five Days In 1949" — the end of the article about the fight against "cosmopolitains" **(p. 77).**

Theoretical work of Valery Fomin conserning the new approach to the history of the Soviet cinema **(p. 92).**

Discussion: films of totalitarian epoch **(p. 100).**

Memoirs of Youlia Aksel, granddaughter of Lev Trotsky **(p. 115).**

Article analysing films devoted to Trotsky' life and death **(p. 133).**

Profile of Bob Fosse **(p. 141).**

Interview with Dushan Makaveev **(p. 148).**

"Illusion": "Le journal d'un curé de campagne" (France, 1950; **p. 155).**

Dossier "IK" **(p. 158).**

Ira Levin: "Rosemary's Baby" **(p. 160).**

Fifmography **(p. 175).**

© Журнал «Искусство кино», 1990

Художественный редактор Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 20.12.89.
Подп. к печати 6.02.90.
А07294
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 68 000 экз. Заказ 3013
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров • редакция не высылает

Земля и Воля

Беседу за «круглым столом» по документальному фильму «За все в ответе» ведет А. Титов

Старые лозунги возвращаются в нашу политическую жизнь. «Вся власть Советам!» — вновь стал жгучим призывом дня. На очереди «Земля и Воля»? Все может быть. Поводом для разговора о земле и воле на страницах нашего журнала стал документальный фильм «За все в ответе», показанный по ТВ и вызвавший широкий общественный резонанс.

Кинематограф размышляет о сельском хозяйстве. Еще не так давно это были в основном победные репортажи с «мест». Сегодня такие «места» Эльдар Рязанов, описывая свои впечатления от поездки по Смоленской области, сравнил с вышедшими из-под оккупации. О судьбе крестьянина, о том, кто же оккупировал наши села и каковы методы борьбы с этим «чудищем», идет речь в беседе экономиста, писателя, журналистов и создателей фильма.

В «круглом столе» участвуют: писатель, народный депутат СССР главный редактор журнала «Октябрь» Анатолий Ананьев, консультант Социально-экономического отдела ЦК КПСС Владимир Башмачников, режиссер-постановщик Григорий Чертов, автор сценария Аркадий Школьников, первый заместитель главного редактора «ИК» Виктор Гульченко.

Андрей Титов. Первый вопрос к авторам. Расскажите, пожалуйста, как вы пришли к этой теме, теме судьбы села, судьбы крестьянина?

Григорий Чертов. Затруднений в выборе темы не было. Мы считали, что выполняем свой гражданский и человеческий долг.

Аркадий Школьников. Наше кредо выражено очень четко в самом начале фильма. В сущности мы задаем вопрос, который задают себе миллионы советских людей: «Как могло случиться, что наша огромная богатая страна стала продовольственным придатком капиталистического мира — самым крупным импортером продовольствия?» У нас самая большая пашня в мире, самое большое число занятых в сельском хозяйстве работников, самый большой парк техники (о качестве не будем пока говорить)... Как?! В капиталистических странах три-четыре процента трудоспособного населения трудятся на земле, а у нас 25 миллионов... И фильм мы решили посвятить ответу на этот вопрос: почему?

Г. Чертов. Понимая, что кинематограф может помочь массовому зрителю понять суть этой проблемы.

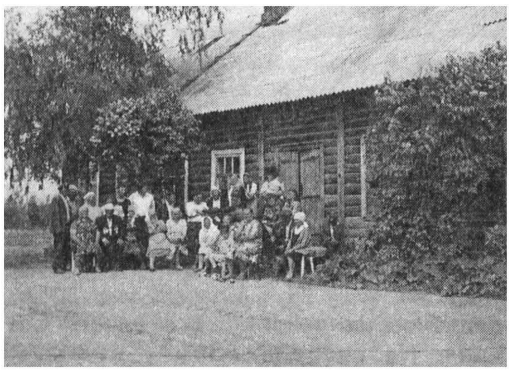
А. Титов. Тем более что вам, как председателю колхоза в прошлом, это близко и понятно. Расскажите, пожалуйста, об этом периоде своей жизни.

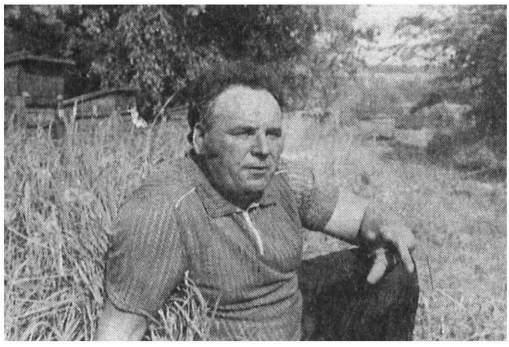
Г. Чертов. В 55-м году я по призыву Хрущева в числе тридцати тысяч коммунистов поехал в колхоз, имея сугубо «аграрное» образование — кинематографическое и философское.

Виктор Гульченко. «Обычное» для наших председателей.

Г. Чертов. Колхоз начал довольно быстро подниматься, приезжали различные комиссии. Сидели за столом в де-

«За все в ответе»
Сценарий А. Школьникова. Режиссер-постановщик Г. Чертов. «Центрнаучфильм», 1988.





ревне, стояла московская водка, московская колбаса, шпроты... Говорили о проблемах села. И я им все время задавал вопрос: «Как же могло так получиться, что мы крестьянам предложили самую удивительную форму организации труда — получать зарплату один раз в год по результатам?» Я пытался осмыслить тогда несоответствие жизни и системы управления сельским хозяйством. Уже тогда стало ясно, что колхоз есть объединение людей, противоречащее их естественным потребностям, искусственно навязанная, не прививающаяся и не способная привиться форма организации труда. Все разговоры на эту тему с нашими партийными руководителями, учеными в то время оканчивались тем, что тебе давали понять: изменить никто ничего не может. А это означало быть нечестным перед своими колхозниками, обманывать, недоплачивать, просто эксплуатировать их. Я считал такое невозможным, поэтому и ушел из колхоза. Потом я все время живо интересовался сельским хозяйством и видел, как нарастают противоречия, как наша экономика все сильнее увязает в ошибочной концепции директивного управления крестьянином. А в это время миллиарды вбухиваются, чтобы оживить эту неспособную работать систему.

А. Титов. Вы это понимаете. А есть ли сейчас понимание этого наверху, у людей, от которых зависит наша экономическая политика?

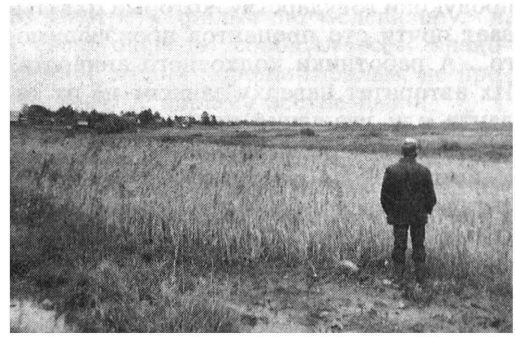
Г. Чертов. Это понимание есть у некоторых. Например, у наших консультантов академиков Милащенко, Каштанова. Хотелось бы узнать по этому поводу мнение человека, глубоко знающего эту проблему, который сидит сейчас здесь,— Владимира Башмачникова...

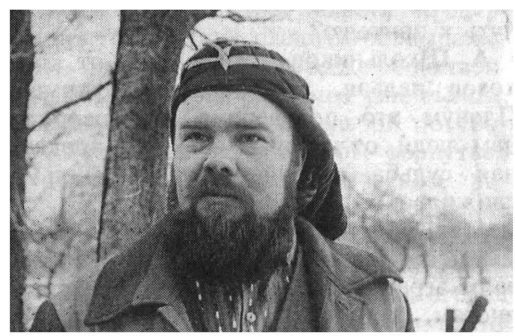
Владимир Башмачников. Я думаю, что всеобщего понимания того, что нужно коренным образом исправить ошибки прошлого в аграрном вопросе, сейчас нет. Ни «наверху», ни в «середине», ни «внизу». Но удельный вес людей, понимающих, что мы если не в тупике, то близко к нему, что нужно выводить наше сельское хозяйство на другую, новую дорогу,— удельный вес таких людей рас-

тет. Пока, правда, их не так много даже среди членов Верховного Совета. Большинство находится в состоянии экономического романтизма. Можно поправить дело, говорят, они, принципиально сохраняя созданную в 20—30-х годах колхозно-совхозную систему. Пример тому — ГДР и Чехословакия, где эта система вроде как работала неплохо. Нужно нам сделать так, как у них, немножко поднатужиться, побольше дать колхозам свободы (естественно, под присмотром), и тогда, мол, они обретут второе дыхание и будут кормить по-настоящему... Наша задача сейчас — постараться преодолеть эти романтические настроения, помочь людям увидеть всю беспочвенность подобных надежд.

Г. Чертов. Самое настораживающее, что председатели колхозов стали выступать на стороне консервативных сил. Теперь уже они не хотят отдать свою маленькую власть и изо всех сил мешают внедрению новых производственных отношений.

В. Башмачников. Одна из причин этого, я думаю, в том, что эта категория работников сельского хозяйства — нижняя часть огромной пирамидальной структуры аппарата управления сельским хозяйством. Нижние элементы, естественно, зависят от «верхних» людей. Это не единственная причина, но она важна. Директора совхозов просто по закону являются проводниками линии государственной системы, а председатели колхозов никогда и не были выразителями желаний и воли объединенных в коллективное хозяйство людей. Они между двух огней. С одной стороны, живут они все-таки в селе, среди народа, а в то же время являются крепко прикрученным властью элементиком огромной бюрократической системы, которая давит сверху. А низы уже давно забыли, что они их, этих председателей, выборщики. Еще одна причина, вытекающая из первой,— стабильность командно-бюрократической приказной системы. Сколько лет прошло, а система не изменилась. Меняются только вывески. План стал госзаказом, госзаказ меняется на обязательный договор продажи





«За все в ответе»

продукции государству, который охватывает почти сто процентов производимого... А работники колхозного аппарата? Их авторитет наверху зависит не от таланта или уважения колхозников, а от своевременного выполнения приказов. И когда сейчас начинает звучать голос снизу, из арендных, подрядных коллективов, и требует хоть немного свободы, они бы и рады ее дать, поскольку голос снизу бывает довольно требовательным, но, обязавшись служить системе, они просто не могут разорваться. И естественно побеждает сильнейший — та же система.

А. Титов. Такое ощущение, что колхоз был придуман специально для начальства, а не для крестьянина!

Г. Чертов. Конечно! Но чтобы прийти к столь серьезному выводу, что колхозы и совхозы нельзя больше признать главным гарантом развития нашего сельского хозяйства, мы должны были глубоко аргументировать это утверждение, показав процессы, реально происходящие сегодня на селе.

А. Школьников. Сейчас отношение к колхозам стало своеобразной лакмусовой бумажкой, по которой проверяется отношение к социализму. Конечно, в фильме мы не призываем сразу же отказаться от колхозов, но говорим, что в старые мехи нельзя влить молодое вино. Сейчас все сельское хозяйство ориентировано на крупные формы. И арендатор пока — смелая, отважная личность, которой всячески мешают. Колхозу трактор продается по одной цене, арендатору в три раза дороже.

А. Титов. Поэтому и картине, которая об этом размышляет, был затруднен путь к зрителю?

А. Школьников. «Отказаться от колхозов нельзя, это основная форма.., Пленум это подтвердил...» — говорили нам люди, от которых зависела прокатная судьба картины. Судьба фильма сложилась и хорошо, и плохо. В тех местах, районах, в тех аудиториях, где мы показывали фильм (а мы показывали аграрникам, колхозникам, журналистам, кинематографистам), картина вызывала приток интереса, внимания. Вопросами закидывали и партийные работники, от которых мы меньше всего ожидали, извините, Владимир Федорович, активности.

Прошла премьера в Доме кинематографистов. Замечательная дискуссия, приехало телевидение, представители Канадского посольства. Задумка была такая — показать до программы «Время» фильм, а после — дискуссию, получившуюся очень интересной. Но и на телевидении нашлись люди, которые побежали по высоким инстанциям испрашивать дозволения. Дозволения не было. «Мы это плюрализмом не считаем!» — такой ответ мы услышали.

Г. Чертов. Как вы помните, готовился мартовский Пленум ЦК КПСС по сельскому хозяйству. Страна бурно обсуждала аграрные проблемы. Группа партийных и научных работников придерживалась той точки зрения, что колхозы и совхозы спасут нашу экономику, другая группа искала альтернативные пути, о которых мы говорили в своем фильме. И вот когда решался вопрос о показе картины перед Пленумом, чтобы люди могли оценить ситуацию, подумать, поспорить, заместитель председателя Гостелерадио Шевелев, увидев запал картины, ее актуальность, сказал: «Я боюсь...» У меня был с ним примерно такой разговор. Я ему говорил: «Роль каждого из нас сегодня определяется именно участием в деле. Где человек? На переднем крае или в бункере сидит?.. Вы сейчас играете роль того самого консерватора, которого мы все время ищем, выясняя, кто же мешает. Я сделаю все, чтобы люди знали вашу фамилию: Шевелев! Вы трус. И если мы хотим, чтобы наша страна мыслила самостоятельно, чтобы люди наши росли и двигались, то не вам отвечать за нашу пропаганду».

Ответ был, очевидно, заранее сформулирован еще его предшественниками: «Вы что, мне ультиматумы ставить будете?!» Получилась такая ситуация: среднее звено ученых, партийных работников «за» эту картину, а высшее — «против». Приехал на просмотр один из наших партийных руководителей,

чье имя сейчас притча во языцех, взял фильм с собой, может, хотел посоветоваться с кем-нибудь. После этого пошла команда в Госкино, Союз кинематографистов, на телевидение: «Не показывать!» Меня вызвал к себе Камшалов: «Что вы наделали, зачем связались с телевидением!..» А нужно сказать, что вначале Госкино очень хорошо относилось к фильму, очень быстро печатали копии, была хорошая реклама.

Картину положили на полку. Началась борьба. Союз кинематографистов выступил с поддержкой, у фильма была очень хорошая пресса — «Комсомолка», «Советская Россия», «Советская культура», «Сельская жизнь», в «Огоньке» было упоминание...

А. Школьников. Состоялся секретариат Союза кинематографистов по обсуждению нашей картины. Выяснилось, что сложилась парадоксальная ситуация, когда Госкино, присудив картине первую категорию, выдав разрешительное удостоверение, срочно напечатав прокатные копии одной рукой, другой — запрещало картину и отзывало ее из проката.

Г. Чертов. Мы тогда с директором студии А. Г. Буримским написали письмо М. С. Горбачеву, где обрисовали ситуацию, рассказали о сложностях, которые испытывает фильм на пути к экрану, просили вмешаться. На это последовало приглашение на Совет колхозов. Но даже это организованное и подготовленное мероприятие прошло не так гладко, как этого бы хотелось организаторам. Вставали председатели колхозов и говорили: «Ну что мы тут говорим... Вот мой колхоз один из самых лучших в стране, но если я буду его сравнивать с Канадой, где на ферме работают двое, а у меня сто человек... О каких результатах может идти речь!»

...В общем, в результате в качестве отвлекающего маневра родился этот нелепый титр в начале фильма про субъективность авторской точки зрения. Этот титр еще месяц утверждался в ЦК...

В. Башмачников. За последнее время вы мне звонили, по-моему, уже три раза с сообщением, что такого-то числа можно смотреть фильм по телевизору. Я, в свою очередь, сообщал всем знакомым: «Сегодня хороший фильм, не пропустите». А фильма все не было.

А. Школьников. В августе прошлого года на телевидение пришли новые люди. М. Ф. Ненашев, новый председатель Гостелерадио, заинтересовавшись хорошим отзывом в «Советской России», спросил своих подчиненных: «А что с фильмом «За все в ответе», почему не показываем?» Ему очень тонко ответили, что фильм-то хороший, надо показывать, но «кто-то» испугался и «пошел по кабинетам». Ненашев сказал: «Какие кабинеты — надо давать!» Но так случилось, что на телевидение приехал секретарь ЦК В. П. Никонов, очень ругал «Сельский час» за увлечение «модными веяниями». И попутно решили выяснить его отношение к нашей картине. Говорят, он сделал не очень хорошее выражение лица, но ничего не сказал. Но и этого хватило. 24 августа, в день, когда уже был запланирован показ, картина не пошла. Ситуация сложилась курьезная. Корреспондент «Известий» уже сдал в набор статью, предваряющую показ. И 18 августа под рубрикой «премьера» вышел материал, который начинался примерно такими словами: «Центральное телевидение готовит показ неординарной, остропублицистической ленты «За все в ответе». Вот что говорит режиссер Чертов...» и так далее.

В. Гульченко. Никогда не считал телевидение прогрессивной организацией и даже не склонен винить за это людей, которые там работают. Пока они будут во власти лиц власть предержащих, они будут следить за выражением лица чужого и даже собственного. Сейчас, когда картина уже вышла, не будем увлекаться стрельбой по сбитым мишеням. Я хотел бы вернуться к разговору об «экономическом романтизме», как называет это явление Владимир Федорович. Мне кажется, говоря так, он или лукавит, или находится в заблуждении. Наша страна сейчас продолжает пребывать в плену политических амбиций некоторых ее ру-

ководителей. Все мы уже понимаем, к какой экономической пропасти подошли и колхозы, и вместе с ними сельское хозяйство, а мы ведь не специалисты. Скоро даже самого непонятливого человека будет очень трудно убедить в преимуществах колхозов. Хотя бы потому, в частности, что скоро есть совсем будет нечего... Мы не приучены питаться святым духом, для этого нужно иметь крепкую веру. Это — для избранных, это — спецпитание.

Мне думается, что главное усилие на пути к желанному изобилию — это борьба не с «романтиками», а борьба с деятелями, которые находятся во власти идеологических, политических амбиций. Мы оставляем нашим потомкам «чудо XX века» — Россию, докатившуюся до такого сквернейшего, постыднейшего положения в снабжении народа продовольствием. Это уникальный, чудовищный эксперимент, с которым не сравнятся даже самые черные дела. Это эксперимент и на здоровье, и на душах людей. И дело тут даже не в достатке, в котором они могли бы жить... Нет таких сил, настолько враждебных нам, какими являемся мы сами — я не сидящих здесь, разумеется, имею в виду. Это позор, это триумф не коллективного хозяйствования, а коллективной бесхозяйственности: шестая часть мира, плодородные земли и — полноводные реки зерна, собранного не познавшими прелестей колхозной жизни заморскими фермерами.

В. Башмачников. Как-то со своими аспирантами я просчитал, что за 50 лет, начиная с эпохи «великого перелома», наше сельское хозяйство из-за фактора раскрестьянивания стало недобирать 20 процентов продовольствия, и если все это перевести в рубли, то страна за это время недополучила два с половиной триллиона национального богатства, как минимум! Вот действительно экономическое «чудо»!

Я полностью разделяю идею развития фермерского варианта хозяйствования на земле в нашей стране, но против крайностей. Повсеместно создавать фермерские хозяйства не просто, да и не нужно. На сегодняшний день колхозы — это данность, и говорить о роспуске всех колхозов сегодня — экстремизм. В фильме, слава Богу, этого нет, а есть размышление. Все-таки колхозы дают пока подавляющее количество продовольствия в стране. За один день ничего не изменишь. Есть другая крайность, когда говорят: «Колхоз — это замечательно, давайте не будем ничего менять». Корни наших бед в сельском хозяйстве обнажила сама его история. Произошло настолько сильное отчуждение рядовых работников от средств производства и процесса управления, от конечного продукта, настолько сместились понятия собственности, что крестьянин оказался не просто в положении наемного рабочего, а в каком-то странном положении между крепостным и наемным работником, который получает минимум зарплаты, на которую не может практически ничего купить и поэтому свое существование, существование семьи вынужден поддерживать, как в XIX веке, за счет приусадебного участка. Так было в барщинных хозяйствах: то же отношение к колхозному труду как к труду подневольному, труду не для себя. Образовалась пропасть между работником и общественным достоянием. Главная причина в том, что при построении социалистического крестьянского хозяйства была допущена грубейшая ошибка методологического характера. Крестьянин был приравнен к рабочему.

А. Титов. ...не претендующему ни на какую собственность, кроме, может быть, телогрейки да пары сапог...

В. Башмачников. Допускаю, что такой образ в те годы возникал в воображении некоторых крайне левых «строителей». Но, по крылатому выражению Ленина, крестьянин — это хозяин-труженик, хозяин потому, что он собственник средств производства. В результате установки на раскрестьянивание, на превращение крестьянина в пролетария вместо сознательного работника мы получили несознательного наемника, поденщика, который потерял всякий интерес к работе на земле. Весь при-

бавочный продукт изымается. Крестьянин, хозяин-собственник, добровольно ведь не отдаст свой прибавочный продукт для его последующего централизованного перераспределения. Он становится помехой для директивной системы, значит, эту помеху нужно убрать. Сделать всех одинаковыми, чтобы все получали свой минимум, а остальное от имени общества государственные органы распределят и сделают это в идеале разумно. На самом деле бюрократическая пирамида так разрослась, что до разумного стало далеко... Интерес крестьянина утратился. И возродить его, а следовательно, вместе с ним и сельское хозяйство можно, только вернувшись на несколько шагов назад. Но вопрос: как? В фильме это довольно точно показано. Мне особенно запомнились кадры, когда в новосибирском хозяйстве спрашивают тракториста: «Получили вы полную свободу?— «Да нет, какая же это свобода...» Это подрядная система, так называемые КИТы — коллективы интенсивного труда. Так почему нет свободы? Потому что хозяевами являются по-прежнему директор, агроном, а крестьяне по-прежнему наемные работники, только с новой формой оплаты — по договору-подряду. И фактически уверенности не прибавляется, свободы тоже. Арендная форма тоже не дает крестьянину чувства хозяина, потому что собственность на арендуемые средства производства сохраняет административный аппарат. У людей нет выбора, сейчас арендатор не может выбрать себе арендодателя. Либо принимай эти жесткие условия аренды, при которых опять все изымается наверх, либо не принимай. Напрашивается вывод: чтобы возродить хозяина-труженика, нам нужно признать, что это можно сделать только через возвращение крестьянской собственности на средства производства. Другие пути возможны, но, как говорится, при «добром царе», то есть если на месте председателя колхоза будет человек прогрессивный, мыслящий и самоотверженный, ведь ему придется нарушать множество инструкций и законов... Как раньше шутили: «Хороший председатель колхоза — это временно находящийся на свободе человек». Достаточно войти в противоречие с самым маленьким начальником... А в целом нужно вернуться к крестьянской собственности во всем многообразии форм ее проявления.

В картине «За все в ответе» есть часть, где рассказывается о канадских фермерах. В Канаде я, к сожалению, не был, был в Америке, и должен сказать, что там все-таки существуют разные формы. Преобладают, конечно, мелкие хозяйства, но есть и крупные — откормочные комплексы, бройлерные хозяйства, сады. Крупные производства возможны там не только при соответствии природных условий или когда тип производства удобен для концентрации, но только тогда и там, где хозяином становится особо талантливый лидер, с природными данными организатора, способный объединить большое число людей. Но природа таких, увы, рождает мало.

Диалектика понимания всего этого очень хорошо, на мой взгляд, показана в фильме. Авторы шли от несостоявшегося колхозного коллектива, где все обезличено, через попытки подряда, аренды, к анализу фермерства, к пониманию необходимости собственности. Я видел, как живо и неравнодушно фильм воспринимали крестьяне, члены кооперативов и фермеры на Первой Всероссийской конференции крестьянских хозяйств. Он воплощает их мысли, их надежды и мечты.

Я согласен с тем, что политические и идеологические амбиции — это та злая реальность, которая принесет еще много бед. Но когда я говорил о романтизме, я не лукавил. Мне приходилось общаться со многими честными учеными, работниками аппарата, которые были убеждены, что социализм неизбежно предполагает систему централизованного, планового директивного управления и она объективно оправданна. Причем они считают, что в этой системе люди могут чувствовать себя раскованно и будут заинтересованы в выполнении данных директив, нужно только все пра-

вильно устроить и подкорректировать. И потому я считаю, что наряду с борьбой против политической амбициозности, сознательно сдерживающей творческий поиск, нужно вести и научно-пропагандистскую работу по преодолению штампов, которые со школы сидят у людей в головах.

Анатолий Ананьев. Вступаю в беседу, услышав уже все мнения. И вот что хотел бы сказать. Я думаю, что сегодня речь должна идти не о поисках форм организации труда — кооперативной, арендной, фермерской... Мне кажется, и фильм ставился не для этого. Сейчас многие говорят: фильм — против колхозов. Я понимаю картину (а мне все-таки виднее — я один из ее героев) как размышление о судьбе крестьянства, судьбе земли. Судьба крестьянства — это уклад жизни. Уклад, который формировался столетиями. И всегда крестьянский труд, его производительность и творческая сила зависели от того, на кого он работает, принадлежит ли ему эта земля.

Крестьянин, как и любой человек, приходит в свет, чтобы проявить себя трудом, который не должен затрачиваться впустую. Крестьянин должен видеть конкретные его результаты, быть хозяином тех ценностей, которые он создает, которые утверждают его в семье, в миру, в обществе. Он должен получить это самоутверждение трудом как хозяин и как человек. Сначала среди соседей, а потом он будет утверждаться и в государстве. Крестьянин должен что-то оставить детям, а в этом случае собственность на землю и средства производства имеет большое значение. Это передача опыта труда, труда тяжелого, но радостного, когда это труд для себя, когда сразу видны его результаты. Он кормит семью, кормит страну и ведет товарно-денежный взаимообмен. Если исходить из того, что земля — это основа жизни, основа традиций, основа языка, то мы должны признать, что у каждого народа свой уклад жизни, свои традиции, свой язык. Все это настолько крепко связано, что вводить опять во всей стране какую-то одну форму я бы не рискнул, здесь я согласен с Владимиром Федоровичем. В этом вековом соответствии земли и человека коренится и один из больных национальных вопросов. Если бы земля принадлежала крестьянину, то на ней базировался бы язык, традиции, продолжался бы род, жила бы нация. Как эстафета передавалось бы не только умение и желание трудиться, но и нечто большее — любовь к родине. Пусть один сын пойдет в ученые, другой будет военным, а третий останется на земле — связь с родиной, с землей не прервется.

Мне кажется, повторяю, что и «За все в ответе» нужно смотреть как фильм о судьбе крестьянства, судьбе земли — но отнюдь не о судьбе колхоза. Колхозы не просуществовали еще и столетия, а крестьянство живет испокон века. Мы видим в картине канадские фермы с их промышленными технологиями, современнейшими машинами. Но и здесь важно не обмануться — канадские фермы тоже имеют уже почти трехсотлетнюю традицию, уклад жизни. Объяснять их успех только экономическими причинами — значит вульгаризировать, упрощать. Нет ничего более прочного, чем традиции жизни, к которым привык человек, чем его психология собственника: «Все, чего я достиг, сделано мной самим, моим напряженным трудом, моими руками и умом». Это фундамент взаимоотношений человека с природой и обществом, естественная необходимая потребность, естественное чувство, которое мы называем чувством хозяина. Можно назвать его по-другому, но без него человек раб, без него он крепостной, просто батрак. Работа батрака и работа хозяина резко отличаются. Я все время возвращаюсь к «Анне Карениной» Толстого. Мне думается, что это нужно сейчас всем нам. Прочитайте рассуждения Левина о рабочей силе в России, вы найдете мысли очень интересные и любопытные, во многом бросающие свет на те процессы, которые сейчас происходят в сельском хозяйстве. Вспомните, как Левин рассуждает о производительности крестьянского труда. Монастырский наемный рабочий не производите-

лен, он не имеет земли, трудится на «чужого дядю». Крепостной — тем более. И отмена крепостного права обусловлена не моральными соображениями, во всяком случае, не только ими. Ведь страна тогда, при крепостном труде, попала в тяжелейшее положение, экономическую катастрофу. Отмена крепостного права должна была состояться. В одном из очерков я приводил пример из «Путешествия из Петербурга в Москву», когда Радищев, подойдя к крестьянину, который пашет землю, спрашивает его, почему тот работает в праздник. Крестьянин отвечает, что для себя самое время в праздник поработать. Причем, помните, он меняет лошадей, когда они устанут. Сам не отдыхает. Тогда Радищев его спрашивает: «А на барина ты так же работаешь?» «Упаси господи, зачем же на барина так. У меня двенадцать человек с ложкой сидят, а у него сто работников на одну ложку. Вот если б на оброк нас отпустили...» То есть уже тогда получить в аренду землю и платить налог считалось благом. А мы сейчас занимаемся этим как одной из «новых прогрессивных форм».

Как-то в беседе с одним секретарем обкома я услышал такой аргумент в пользу колхозов: «Если бы не было колхозов, мы бы не победили в войне». Я заметил: так говорить — это все равно что утверждать: если бы не было крепостного права, мы не выиграли бы войны 1812 года. Мы победили не потому, что были колхозы. Мы стояли за землю, как это было и в 1812 году. Поэтому, отбросив все лозунги, все предубеждения, политические амбиции, романтизм, про который здесь уже говорили, все, что нам вбивалось в течение семидесяти лет, посмотрев трезво, мы должны направить свои силы не на поиски форм труда, опять насаждаемые сверху. Мы должны сказать себе: «Нам нужно думать о судьбе крестьянина, нам нужно поставить и решить крестьянский вопрос». Еще древние философы говорили своим правителям, когда страны их подходили к катастрофе, когда все было разграблено и разорено: если нечего дать людям, отдайте им землю и волю. За этим стоит вся основа крестьянской жизни, ее вековая мечта. Конечно, это тот самый романтизм, только противоположного свойства, и я не призываю к сказочному мановению волшебной палочки — «вот вам земля и воля». Но к корневому смыслу этих двух слов нужно прислушаться. Всякие отговорки по поводу того, что мы должны сначала усовершенствовать машины, провести электричество, построить дороги, не стоят ничего. Нужно сделать главное — отдать землю. А требования таковы: с каждого участка — минимум урожая. Не собираешь минимум — уходи с земли, как и в других цивилизованных странах. Крестьянин должен быть объявлен хозяином результатов своего труда. Нужно законодательно закрепить гарантию того, что ничего подобного раскулачиванию больше никогда не повторится в нашей стране.

Вот так я рассматриваю эту замечательную картину, так я ее понимаю.

Фильм «За все в ответе» выдвинут на соискание Государственной премии СССР за 1990 год.

Людмила Джулай

Диоптрии ленинградской хроники

Попробуй-ка описать картины, в которых ровным счетом ничего не происходит. В одной просто идут люди, идут себе и идут... В другой же — топчутся на пятачке стройплощадки. Первая, снятая двенадцатью операторами и смонтированная Д. Желковским,— хроника праздничной ноябрьской демонстрации. Вторая — хроника трудовых будней — отслежена оператором В. Мокилем и режиссером Н. Ключниковым. Все увиденное вполне традиционно, привычно по жизненному опыту, а по способу показа очень просто, даже антисобытийно, вне забот о репортерском шике. Но нечто заложенное в этих лентах заставляет думать о многотрудном и парадоксальном пути к прозрению искусства документа.

По известной аналогии история отечественного документального кино читается как история выдавливания из себя по капле... добровольного слепца. Это очень длинная и довольно грустная история, в которой фигурируют «и так, и сяк» надетые очки — розовые, голубые, черные, фальшивый блеск косящих в «зияющие высоты» контактных линз и шоры, когда желанные, когда принудительные, всех фасонов и мастей.

Мне самой бы не хотелось преувеличивать оценку этих работ ленинградских хроникеров, скромность которых заявлена как стиль, как вкус, как достоинство профессии, да и суть моего комплимента сводится к простой констатации, что авторы этих картин обладают нормальным здоровым зрением. Как люди и как документалисты. Это ленты оптической нормы хотя трудно, но достигаемой.

Строго говоря, речь идет даже не о фильмах, а о спецвыпусках «Ленинградской кинохроники» (1989, № 1—2) и «Советской Карелии» (1988, № 11), которую делают те же «лендоковцы». О журнальном происхождении этих лент предупреждаю заведомо и с умыслом. Во-первых, потому что на состоявшемся осенью прошлого года Всероссийском фестивале неигрового кино они прошли под аплодисменты и получили высшие награды именно в конкурсе кинопериодики, который вопреки сложившемуся предубеждению оказался не менее содержательным, чем параллельный конкурс документальных лент.

Во-вторых, твердо убеждена, что в творческой жизни неигровой студии периодика играет особую роль. Здесь действует закон сообщающихся сосудов: не может быть сильного документального кинематографа без энергетической подпитки хроникой, без каждодневного профессионального практикума. Не случайно, что студии, в последние годы вырвавшиеся в лидеры, как правило, делают и интересные киножурналы, совсем не тяготясь этой ношей.

И в-третьих, думается, что в условиях перестройки, возникновения новой демократической структуры общества, экономического и культурного самоопределения регионов, возрождения понятия «малой родины» киножурнал более чем необходимый и полезный орган гласности.

«Ленинградская кинохроника», 1989, № 1—2.
«Хроника демонстрации»
Режиссер Д. Желковский, ЛСДФ.
«Советская Карелия», 1988, № 11
Режиссер Н. Ключников. Оператор В. Мокиль, ЛСДФ.

Есть и другие аргументы «за», впрочем, требующие отдельного разговора. А по поводу известных аргументов «против» скажу только следующее: нет ничего удивительного, что в эпоху застоя киножурнал едва не отдал концы. Право, за каким «днем бегущим» ему было поспевать, какую гонку за фактом имитировать? Застою периодика уж точно не нужна, даже противопоказана, так как неумолимо изобличает, что ничего не течет и ничего ровным счетом не меняется.

А что касается взаимоотношений с ТВ, то ведь понятно же, на чем его можно обойти, где и с каких пойти козырей. Трансляционный показ — это одно. Интерпретационный, кинематографический — совсем другой эффект. Скажем, информация, что в Петрозаводске плохо и медленно строят, столько-то тысяч людей стоят в квартирных очередях, столько-то незавершенных школ и больниц... Но это лучше увидеть, и увидеть на большом экране, и в такой убийственной версии, какую предлагает «Советская Карелия», показав строительную площадку микрорайона Древлянка как полигон ничегонеделания, интермедию нескончаемого перекура, балет праздношатания... Словом, кино есть кино! Хотя, честно говоря, противопоставление возможностей ТВ-хроники и кинохроники очень относительно и малопродуктивно. Что есть, к примеру, популярные ленинградские «600 секунд»? На мой взгляд, вполне удачное применение на ТВ энергичной и лаконичной формы «сборного» киножурнала, классического образца периодики... А должна ли кинохроника отказываться от оперативных сюжетов, безоговорочно уступая телекамере?..

Ах, какой замечательный замысел был у Ленинградской кинохроники — соединить октябрьские съемки разных десятилетий! Уж какое осторожное перо не подмахнуло бы под ним разрешительную визу: ленинградские съемщики из прошлого и настоящего словно соревнуются в освещении праздничного шествия в прекрасной декорации Дворцовой площади, поколениями прокатываются людские валы, а звуковые их ауры сливаются в единую торжественную увертюру. Преемственность, верность традициям, связь времен!..

Не знаю, так ли излагался сценарный план предстоящих съемок, пришлось ли на сей раз усыплять бдительность идеологических стражей или нет, но умозрительно замысел соблюден, конструкция работает, на экран стекаются разноэпохальные информационные потоки, а то, что, стекаясь, они не состыковываются в общественно-политическую идиллию, не будем в зависимости от отношения к ленте ставить ни в заслугу, ни в вину режиссеру-монтажеру Д. Желковскому. Ведь какие изящнейшие концепции нашего жизнеустройства рушатся, какой абракадаброй выворачиваются вдохновенные лозунги, когда выпадают из кабинетного вакуума. Что ж в нашем случае пенять на результат...

Сколько раз снималось это действо, Великое действо, породившее Великий закон, так бережно сохраненный архивной пленкой. Похоже, что по эстафете от хроникера к хроникеру передавались не только старенькие «Аймо» и «Конвасы», но и дырки, протертые штативами на площади, до сантиметра пристрелянные панорамы и, главное, четкое, предупреждающее монтажные ножницы знание того, что дóлжно для экрана, а что нет.

Должное — это верноподданические лица солдат и матросов, это детишки на плечах отцов, но тянущие ручонки к отцам города, это степенный корабел или строитель с орденскими планками, это миролюбивый лозунг, соответствующий актуальной международной симпатии, и очередное грозное обещание дать кому-то по рукам, это всегдашнее ликование и восторг колонн на разграфленной площади, это только «на цыпочках» снятые трибуны, благосклонно принимающие знаки поклонения...

В «Ленинградской кинохронике» Великий закон трещит по всем швам.

Несколько простых, «в лоб» заданных вопросов:

— Зачем вы сюда пришли? Что вы

собираетесь демонстрировать? Кому?

«Себе, товарищам, всему миру,— бодро начинает ветеран, но, не сумев определить, что же именно он демонстрирует всему миру, подозрительно уточняет: — А что вы имеете в виду?» Нечто газетное неискренне задолдонил студент и вдруг, смутившись, признается: «Просто хотел пройтись»...

Документалисты пытаются понять, во имя чего их сограждане затемно и издалека, поднимая с постели невыспавшихся детей, запасаясь термосами и бутербродами, отправляются на привычную и не всегда добровольную прогулку. Что руководит ими — обязанность, потребность в общении или, наконец, осознанное право на реализацию гражданской позиции? Кто и зачем выходит сегодня на историческую брусчатку с рукописными плакатами «Прописка — основа крепостного права!», «Памятник жертвам репрессий!»?

Жестко тестирует документалиста наша история, часто склоняя его видеть не то, что есть, или — видя — не видеть вовсе. Похоже, и сегодня ему нелегко удержаться от конъюнктурной «чернухи», сопрягать объективность наблюдателя и эмоции участника. Трудно видеть вдумчиво, самому себе ставя вроде бы простые, но логически неумолимые вопросы, очиститься от шелухи штампов. Да ведь достаточно было в «Хронике демонстрации» сменить маршевую пластинку, приглушить привычную фонограмму, и совсем по-другому, в полном смысле остраненнс воспринимаются кадры рапорта революционной «Авроры» некоему важному лицу: «Чайка», подъехавшая прямо к трапу, почтительно склоненное окружение, призрачные в седом тумане шеренги матросов... А великолепная сцена у микрофона — та и вовсе принадлежит «Гоголиаде»: выстроившись в карусель, чтецы старательно выкрикивают в пространство казенные лозунги и приветствия. Сменяют друг друга дикторша с амплуа комсомолки-энтузиастки, благодушный, с ямочками на щеках символизатор успехов и достижений; хмуроватый, явно недоспавший конкретист, призывающий передовой стройтрест к очередной трудовой вершине. А те, кто должны с трибуны «глаголом жечь», ведут расслабленную светскую беседу, ухоженные, хорошо одетые, как остров благоденствия, вознесенные над людским морем. Дата съемки — ноябрь 1988-го...

Фильм без интриги, фильм, в котором ничего не происходит. И даже не фильм, так — киножурнал. Но если такой журнал включен в киносеанс, то, право, впридачу к нему можно посмотреть любой, даже художественный фильм...

Игорь Гелейн

Через пропасть в два прыжка?

Фото С. Калугина

Владилен Иванович Кузин — директор Ленинградской студии документальных фильмов — мой давний оппонент. И его интервью в прошлом номере «ИК» — своеобразное продолжение нашего спора и в редакции журнала «Коммунист» (1989, № 2 — «Круглый стол» по проблемам неигрового кино), и на многих жарких дискуссиях в последние годы.

Споры эти более всего касались экономической стороны развития документального кинематографа и разработки базовой модели, которая в основных своих позициях это развитие определяла бы. Многое в нашей полемике выглядело отражением бурных споров по общеэкономическим вопросам в масштабах страны, когда справедливо подвергалось резкой критике «святая святых» социалистической экономики.

Мы все понимали серьезность решений, которые предстояло принять. Понимали и главный отправной момент: при окончательном выборе ни у кого не должно быть монополии на истину.

Итак — две полярные позиции: продолжение прежней дотационной формы существования документального кино или переход на свободное предпринимательство и рыночные отношения.

Возникали и компромиссные варианты. Однако попробуем разобрать главные позиции.

Перелистывая стенограммы и протоколы различных кинематографических пленумов, симпозиумов, дискуссий в былые годы, невольно обращаешь внимание на постоянные стенания кинодокументалистов, мечтавших о свободе творчества, о прямом выходе на диалог с народом без ведомственного диктата и цензурных окриков.

Быстро бежали годы, но в кинематографе, как и во всем обществе «развитого социализма», время словно остановилось.

Не будем осуждать задним числом многих молодых и талантливых людей, поглощенных мутными волнами конформизма и захлебнувшихся в них.

Не будем бросать камни.

Просто извлечем пользу из опыта прошлых лет. А он, этот опыт, настойчиво подсказывает: любая форма дотации есть инструмент давления на художника и творческий процесс.

С другой стороны, мне понятны опасения и даже страх Владилена Ивановича перед грядущей хозрасчетной самостоятельностью в условиях нашей разбалансированной экономики, в отсутствие нормальных демократических законов, без устоявшихся систем кредитования и твердых рыночных отношений, при нашей, наконец, технической бедности.

Но, право же, сравнение организационной и экономической перестройки в кинематографе с принудительной коллективизацией не делает чести такому опытному руководителю. Кроме того, это коренным образом искажает и существо дела, и мотивацию самого процесса.

О каком принуждении может идти речь, когда в самом начале перестройки Элем Климов — первый секретарь правления СК СССР,— выступая перед активом ЛСДФ, однозначно сказал, что будущее студии должен решать сам коллектив. И коллектив принял решение — сохранить прежнюю структуру студии и «добрые старые» экономические отношения, слегка подновив их и подкрасив.

Никто за это никого не наказал, не подверг остракизму. Что же касается «тотального хозрасчета», идеологом которого якобы выступает Союз кинематографистов, то здесь тоже — досадная оговорка. К тотальному хозрасчету однозначно, хотя и со скрипом, переходит вся экономика нашего государства. И в этом видится мне шанс на возможное спасение от бездны, которая нам была уготована и которая отчетливо видна сегодня всем.

Недаром многие экономисты и политики все яснее склоняются к тому, о чем еще недавно и думать-то страшились,— что без серьезных экономических вложений, подобных плану Маршалла, Восточная Европа (включая Советский Союз) еще долгие годы не сможет обрести устойчивого экономического положения. И требовать при этом с государства деньги на беспечную и вольготную жизнь в рамках старой системы фильмопроизводства по меньшей мере некорректно. Тем более что раньше государство давало деньги и при этом жестко требовало от художника выполнения определенных правил мифотворчества. Но залезать в чужой кошелек (а В. Кузин утверждает, что документальное кино не способно само себя финансировать) и при этом требовать нашей творческой свободы и независимости — безнравственно.

Да и такая ли уж «наивная, утопическая идея» — самофинансирование документального кино?

К тому моменту, когда читатель получит этот номер журнала, творческо-производственное объединение «Нерв», которое я имею честь возглавлять, будет отмечать, надеюсь, первую годовщину своего существования. Однако и по прошествии девяти месяцев можно говорить обо всех гранях нелегкого опыта.

А то, что нам пришлось испытать, отнюдь не напоминает «образцово-показательный эксперимент», как утверждает в своем интервью В. Кузин. Никакого «заботливого патронажа Госкино» не было и в помине. И не стоит пользоваться домыслами и слухами в серьезной дискуссии.

Хотя действительно руководство Госкино не только одобрило наши начинания, но и в сжатые сроки утвердило

положение и устав, разработанные объединением. За это мы ему весьма благодарны, как благодарны и за тот небольшой кредит (300 тысяч рублей), который нас поддержал в самый сложный момент развития.

Остальное делалось своими руками. Руками и разумом того коллектива единомышленников, который постепенно сложился в первые месяцы нашей независимости.

И все было в новинку. Приходилось постоянно находить источники финансирования. Разрабатывать структуру объединения и целый пакет разнообразной документации. Налаживать взаимоотношения с производственными цехами не только ЦСДФ, но и других студий страны. Одновременно объединение вело поиск зарубежных партнеров, отрабатывались принципы совместного производства и обслуживания западных кинематографистов. Создавались дочерние предприятия и организации.

Не счесть синяков и шишек, набитых за эти месяцы. Это было учение боем. Но в бою рождались и фильмы.

Так программа «Прибалтийские хроники» (3 фильма по 52 минуты) создана за 10 дней. С отбором архивных материалов, съемками в Прибалтике, с монтажом, озвучанием и печатью копий. На шоу-премьере в кинотеатре «Звездный» был аншлаг, хотя билеты стоили три рубля.

Два полнометражных фильма посвящены проблемам Чернобыльской катастрофы: «Не спрашивай, по ком звонит колокол» и «Колокол звонит по тебе».

Видеофильм «Репетиция» — трагическое повествование о событиях в Тбилиси в апреле 1989 года...

Короче говоря, объем продукции за первое полугодие превысил полтора миллиона рублей (в отпускных ценах). Разработан и внедрен подрядный договор со съемочными группами, выводящий фильмопроизводство на продюсерский кинематограф.

Усилиями ТПО «Нерв» и при его участии создан киноиздательский консорциум «Аверс» с уставным капиталом в 3 млн. рублей.

Думаю, что сказанное выше не сочтут за хвастовство. Просто хотелось, хотя бы пунктирно, очертить круг и объем проделанной работы.

И я задаю вопрос своему оппоненту: разве все это было бы не по силам замечательному коллективу ленинградских кинодокументалистов, имеющему устойчивые творческие и производственные традиции? Убежден: по силам.

Тогда в чем же причина и суть нашего спора?

Попробую высказать следующее соображение. На протяжении нескольких десятилетий Ленинградская студия документальных фильмов была одним из лидеров документального кино, славилась при этом левизной мышления и высоким художественным достоинством создаваемых фильмов. Наиболее острые ленты лежали на полках до поры до времени. Многие из выходивших на экран получали призы на фестивалях.

Время круто изменилось.

Общество двинулось влево.

А студия, убаюканная традициями и былыми заслугами, не спешила в дорогу. И не то чтобы оказалась справа, но убежденность, что от добра добра не ищут, неизбежно вынесет ее (студию) со стремнины времени в тихую заводь воспоминаний...

И тогда все начнет казаться страшным и странным. Захочется всплескивать руками и кричать «караул». Действительно, вот пассаж — одна студия организовала часовую мастерскую, другая занялась прокладкой кабельного телевидения, третья строит дачные домики...

А собственно, что здесь такого криминального? Мы занимаемся, согласно уставу, и тем, и другим, и даже десятым. Собственно не мы сами, а те дополнительные хозрасчетные структуры, созданные ТПО «Нерв», ему подотчетные, но вполне самостоятельные, которые, подобно спутникам, влияют на приливы и отливы, но не мешают основной деятельности объединения, а лишь дают дополнительное финансирование фильмопроизводству. И в этом варианте я — за непрофильную деятельность. Ведь никому не приходило в голову ругать, ска-

жем, московский автозавод за непрофильный выпуск холодильников. А соблюдение пропорций и приоритетов — дело руководителя предприятия. Или еще шире — правления, им возглавляемого.

Не буду касаться всех проблем, затронутых Владиленом Ивановичем в своем интервью. Поскольку от катастрофы с производством отечественной пленки или от отсутствия видеокассет почти в равной мере страдают и старые студии, и новые объединения. Здесь вижу единственный выход в создании совместных предприятий и использовании заработанной валюты на радикальное техническое переоснащение всего кинематографического хозяйства. Иного пути нет.

И в этой связи один из кардинальных вопросов новой модели кинематографа — вопрос об отделении объединений (киностудий) от кинофабрик (кинокомбинатов).

Я за отделение.

При определенных минусах такого решения многое говорит в поддержку.

Во-первых, возможность концентрации техники и создания региональных центров, что особенно важно для небольших студий.

Во-вторых, свобода маневра.

В-третьих, повышение качества обслуживания, связанное с новыми формами оплаты труда.

В этом вопросе, безусловно, нужны кооперация и профилирование.

Наконец последнее, что вызывает обычно горячие споры в кинематографической среде: проблема реализации готовых кинофильмов. Решение здесь самое затруднительное, поскольку слишком много неизвестных величин. Но мы пошли по самому простому пути, создав два отдела: рекламы и проката. Мощная реклама, которая включает прессу, радио, телевидение, телефонную систему оповещения, корреспондентов на местах, готовит плацдарм. А затем в дело вступают «коробейники», как мы их называем, которые выезжают в различные регионы страны и занимаются продажей как отдельных копий и видеокассет, так и небольших тиражей, программ, определяют спрос на фильмы, находящиеся в производстве. При этом оплата труда работников отдела напрямую зависит от общей суммы реализации. Конечно, вся эта система нуждается в серьезном совершенствовании, но сегодня мы однозначно отвечаем: документальное кино способно само себя финансировать. И это не утопия, не мираж, не «фикция свободы». Это реальность.

Реальность, разрушающая привычные стереотипы, которыми окружила нас за долгие годы административно-командная система. Но не просто в пику прошлому запустили мы свою первую игровую картину. Это возвращение к здравому смыслу, к единому кинематографическому потоку, где не должно быть разделения на черную и белую кость. Только одно должно определять все и вся — наличие таланта.

И тут самое время отвлечься от производственной стороны процесса и поговорить о творчестве и искусстве.

В. Кузин сетует по поводу затянувшейся «кавалерийской атаки», которую дерзко повело документальное кино на «феодальный социализм». Но и в этом процессе, на мой взгляд, существуют определенные закономерности. Достаточно вспомнить военные годы, когда журналистика и документальное кино надолго вытеснили с первых полос искусства все остальное. И сейчас, намолчавшись и настрадавшись вместе со страной, кинопублицистика буквально вопиет в защиту униженных и оскорбленных. Не надо торопить ее, пусть наплачется, и тогда обязательно придут и «время конструктивной созидательной работы», и углубленный анализ истории. В одном я согласен с Владиленом Ивановичем: необходимо жестко отделять художников от конъюнктурщиков-ремесленников, вести воспитательную работу. Но, главное, индивидуально, без художественных советов, которые еще живут и властвуют на многих студиях страны.

Конечно, длительная борьба за постановление Совета Министров СССР о пе-

рестройке кинопроизводства во многом деформировала сам процесс перестройки. У большинства творческих работников появилась апатия, начался резкий отток режиссуры, да и операторской гвардии в разного рода полукооперативные формирования, где и спрос зачастую поменьше, и оплата значительно выше.

Так практически сложился новый, достаточно бурный кинематографический поток, со своей художественной эстетикой и мощными динамичными экономическими структурами.

И в этой ситуации полемизировать по поводу сохранения или ликвидации периодики — пустая трата времени. Здесь каждая студия должна сама определять необходимость различных киноизданий. Но убежден, что пути создания кинолетописи должны быть принципиально иными и по содержанию, и по чисто техническим параметрам.

Весь мир уже давно переводит все архивы на лазерно-цифровые системы, а мы донкихотствуем в защиту «фиксации больших и малых событий текущей жизни» на плохой отечественной кинопленке.

Может быть, именно в этой частной борьбе и проявляется консерватизм нашего мышления, его генетическая закодированность на безнравственные принципы социалистического искусства и экономики.

Иначе чем объяснить, что мы за два последних года ни на шаг не продвинулись в разработке новой кинематографической стратегии, которая при сохранении национального достоинства и традиций естественно вписалась бы в мировой социокультурный процесс. Более того, берусь это утверждать, все мы оказались совершенно не готовыми к реализации постановления Совмина о перестройке кинематографии даже при его во многом скромных решениях и ограниченных свободах. И не только психологически.

У нас остро ощущается нехватка молодой, талантливой (даже просто способной) режиссуры, полностью отсутствует менеджерский корпус. Мы с трудом даже в теории осваиваем азы современного маркетинга.

И тут я позволю процитировать своего оппонента. «Человеческая цивилизация,— утверждает В. Кузин,— создала в области экономики всего два универсальных механизма. Эти механизмы: фирма и ферма. Остальное — из области прекрасных утопий».

Смелое утверждение.

Но помимо жонглирования словами, есть в нем один момент, о котором стоит спорить. Не будем говорить о фермах, хотя здесь мне гораздо ближе принципы хуторского хозяйства, обоснованные Столыпиным. Поговорим о фирме. Слово это, столь обиходное в мировой экономике, всегда употреблялось у нас наряду с трестами, картелями, концернами с явным оттенком недоброжелательности. А между тем это и ясные предпринимательские задачи, и сбалансированность производственных мощностей, и коллектив единомышленников с присущей западному производству дисциплиной.

Это и экономическая независимость при частной (безусловно) собственности. А следовательно, свобода и самостоятельность решений, риск.

Но есть еще одно достоинство у настоящей западной фирмы — ее имидж, неповторимое лицо, выделяющее ее из жизненной толпы, из всеобщего потока без ОТК и Госприемки. Недаром говорят — фирменный знак.

Ох, как долго нам шагать к этому. И даже передача студии целиком в собственность коллектива (почти утопия) никоим образом не переменит в обозримом будущем обывательскую психологию.

Выход мне видится только в одном — в гибком, подвижном, почти шоковом решении.

Необходимо искать то «устройство», тот «расколдовыватель», как говорят западные психологи, который все время понуждал бы к поискам и экспериментам. Который дал бы внутреннее освобождение.

Только тогда можно преодолеть пропасть.

Киносоюз и кинопроцесс

Ивар Селецкис (Рига)

К федерализации союза

Мы, латвийская делегация, приезжали на последний предсъездовский пленум с проектом Декларации о создании и деятельности Федерации союзов кинематографистов (ФСК) СССР. Декларация должна была провозгласить создание новой общественной организации, становящейся правопреемником Союза кинематографистов. Союз ведь уже объявил о необходимости федерализации, и наш проект мог бы лечь в основу программного документа, реально претворяющего в жизнь это решение. Проект снимал вопрос о разработке нового устава союза — ведь ко времени съезда такие уставы будут приняты в каждой республике, в том числе и Союзом кинематографистов РСФСР, так что нужда в едином уставе отпадет сама собой. Кроме того, мы могли выйти на новую концепцию самого съезда — не столь помпезно-грандиозного, как это принято раньше, с равным представительством для всех республиканских союзов. К сожалению, наша идея не была принята. Что касается представительства на съезде, большинством голосов прошел так называемый компромиссный вариант, предложенный Э. Климовым: было увеличено представительство от республик, однако подавляющее большинство делегатских мандатов осталось за Москвой. То есть принцип представительства республиканских союзов как равноправных суверенных организаций был отклонен. Вообще и сам принцип федерализации союза был на этом пленуме как бы подвергнут сомнению. Главный аргумент оппонентов сводился к следующему: не ослабит ли федерализация союза? Но представляется, что как раз нынешнее положение дел, сегодняшняя структура чрезвычайно шатки. Во-первых, слишком многое зависит от верхушки, от личности первого секретаря и состава секретариата.

Если бы для принятия ключевых решений требовался консенсус точек зрения всех республик, располагающих правом вето, мы бы не в такой степени зависели от случайных факторов. Во-вторых, обратите внимание: каждая всесоюзная встреча — съезд ли, пленум ли,— вязнет в вопросах московской или российской делегации, тех вопросах, что по логике вещей должны решаться на уровне республиканского союза. Я надеюсь, что к моменту нашей публикации российский союз будет, наконец, создан и начнет действовать. Пока же запутанность республиканских и общесоюзных проблем стала тормозом серьезного обсуждения нашего проекта Декларации. Между тем дальнейшая судьба союза видится мне лишь на путях федерализации — той ли модели, что предлагает Союз кинематографистов Латвии, или какой другой, разработанной наши-

ми коллегами в Москве либо в других республиках. Во всяком случае, именно вопрос федерализации станет ключевым вопросом будущего съезда, и поэтому жаль, что накануне мы так и не смогли решить хотя бы часть проблем, связанных с переходом к подобной организации союза.

Роберт Саакянц (Ереван)

Чувство реальности

Союз кинематографистов должен быть обыкновенным профсоюзом, способным ко всему прочему финансировать идеи художника. Он должен заниматься защитой прав кинематографистов. Другие задачи — излишество. В условиях реального рынка все будет понятнее. Пока его нет. Его нужно готовить, нормальный рынок все определит.

Необходима тесная связь со студиями. Аппарат союза выборный, работать должен по хозрасчетному принципу и финансироваться студиями и отделениями на местах. Нужно решать реальные дела, посылать на фестивали картины, которые представляют сами студии, а не отборочная комиссия в Москве, справедливо распределять аппаратуру и т. д.

Думаю, мы сегодня увлеклись игрой в свободу и потеряли чувство реальности. Впору крышу латать, а мы все выбираем наилучшую форму тазиков, которые подставляем под бегущие с потолка потоки.

Напрасно мы затеяли всю историю с гильдиями. Прежний принцип ассоциаций по видам искусств, а не по профессиям был логичнее. Скажем, во всей стране чуть больше двух десятков операторов мультипликационного кино. Неужели операторская гильдия будет заниматься их проблемами?

Федерализация союза, возможно, хороша в принципе, но это идея более отдаленного времени. Не нужно нам было сейчас так яростно разделяться. Вообще переносить структурные принципы власти, вырабатываемые Верховным Советом СССР, на Союз кинематографистов — это несвоевременная политизация нашей творческой жизни. Детские игры. Наши республики не представлены в ООН, почему они должны быть представлены одинаковым количеством членов в правлении Союза кинематографистов? Да это и несправедливо, чтобы республика, которая делает три фильма в год, имела такое же представительство в союзе, как та, что делает семьдесят. Зачем нам союз вообще, если мы будем подозревать друг друга в сговоре и бесчестии? Считаю неправильным давать фору отдельным республикам. Я за демократический принцип равного демократического представительства, скажем, один от десяти.

Сейчас накопилось недоброжелательство к России, ее отождествляют с империей. Бред какой-то. Почему Россия должна сплотиться против Латвии или другой республики? Русских уничтожили больше всех, их защищать впору, а не нападать. Я верю, что в трудную минуту русские встанут рядом со мной. И я против оголтелого национального сепаратизма. Политика сегодня должна быть очень осторожной. Когда Прибалтика требует очередных свобод, мы у себя в Армении дрожим от непредсказуемости дальнейших событий. Парламентская борьба в Прибалтике может у нас откликнуться кровопролитием[1].

[1] Статья получена редакцией в ноябре 1989 года.

Анатолий Борсюк (Киев)

Кризис освобождения

Знаете, я долгое время не хотел вступать в союз, поскольку он мне чрезвычайно напоминал профсоюз. Но время изменилось — и вот уже оказывается, что не творческий союз, а именно профсоюз нам нужнее всего. Профсоюз, отстаивающий профессиональные и гражданские права, способный на социальную и материальную поддержку своих членов и не вмешивающийся при этом в творчество. В идеале никто ведь не должен вмешиваться в творческий процесс — ни государственные, ни общественные организации. А профсоюзная помощь сегодня, когда многие социальные гарантии рушатся, нам нужна чрезвычайно.

Что же касается федерализации, то я двумя руками «за». Только по мне эта федерализация должна начинаться не на уровне республик и союзов, а на уровне отдельной личности. Должен «федерализоваться» каждый человек, выделяясь из общей массы, осознавая себя личностью. Прежде чем объединяться, нам нужно размежеваться. Никакое нормальное объединение невозможно без начального обособления, без внутреннего освобождения каждого, кто вступает в это объединение. А ведь это очень трудно. Я помню свои ощущения на V съезде. Помню этот шок, этот восторг, это захлестнувшее всех чувство свободы, когда в Кремле вдруг зазвучали выкрики с мест, возле трибуны выстроилась очередь, все заговорили о том, о чем думали... А потом стало жутковато. Мы освободились от людей, которые олицетворяли для нас власть, реальную силу, стабильность, в конце концов. Господи, что же мы натворили! Я помню эту свою внутреннюю панику после съезда. Я поделился ею с приятелем, на что он трезво ответил: «Зачем нам вождь? Мы же не индейцы...»

Все началось на V съезде — и наши взлеты, и наши сегодняшние метания. Мы сочинили модель, которая идеально вписалась бы в уже готовый, перестроенный политический, экономический, социальный механизм. А в этой неразберихе, когда все рушится, когда все вокруг разбалансировано, перекошено и никак не может найти новых очертаний, модель наша не действует и действовать не может. Каждый выхватывает из нее тот или иной кусочек, пытаясь приладить его к прежним структурам. Не получается. Мы нервничаем и злимся, а зло вымещаем на тех людях, которые в сущности выполняют наши же задания. Дело опять сводится к поиску врагов, которых мы традиционно видим в начальстве. Боюсь, что все может кончиться сладостным мщением тем двум-трем людям, которые у всех на виду и которые уже поэтому представляют собой идеальную мишень.

Мы делаем ошибку, когда пытаемся отделить проблемы союза от наших общих проблем. Все слишком туго завязано: абсурдно предположить, что союз или партия, или любой другой общественный организм способен нормально существовать внутри общества, которое сотрясает лихорадка. Я не верю в то, что мы сумеем поправить дела у себя дома, когда вокруг все рушится, когда кризис приобретает все более крупные масштабы. Мы или все вместе сумеем подняться до какого-то более-менее цивилизованного уровня или все вместе останемся в нашем нынешнем состоянии. Если, конечно, не покатимся вниз...

В. Черных

Союз кино — это надежно, выгодно, удобно ли?

Думаю, старый рекламный принцип наших сберегательных касс подходит к модели и профессионально-творческого союза.

Насколько обеспечивает социальную надежность сегодня пребывание в СК СССР, именно в этом союзе, а не в каком другом?

Надежность — это в первую очередь защита прав. А защита — это хорошо налаженная юридическая служба, которой никогда не было и по-прежнему нет в союзе.

Юридическая служба — это и составление новых договоров, это участие в конфликтных ситуациях: член СК — киностудия, Госкино, прокат, видео, телевидение, это защита прав при совместных постановках, защита жилищных, семейных и других прав. Сегодня, когда юридическая служба в стране отвратительная, СК должен был бы создать для своих членов режим наибольшего благоприятствования в решении юридических проблем. И вообще профессиональный союз должен в первую очередь разработать круг тех проблем, в которых член союза не в состоянии противоборствовать в одиночку государству, а организация, и достаточно мощная, может и должна.

Надежность — это уверенность в том, что тебе помогут в молодости и не забудут в старости. Молодыми занимаются вроде бы все гильдии союза. Есть семинары, симпозиумы, совещания. Это для всех вместе и ни для кого в отдельности. В союзе, в отделе кадров хранятся творческие карточки членов союза, где записаны возраст, национальность, партийность, фильмы, в которых принимал участие член союза, но нет данных — сколько он зарабатывает или насколько сводит концы с концами, какая у него жилплощадь, сколько лет стоит в очереди на квартиру, на автомобиль, на зарубежную поездку, на садовый участок и тому подобное. Пенсионеру союз сегодня добавляет к пенсии.

Выгодно ли? Пока только гильдия сценаристов добилась того, что с членом гильдии на «Мосфильме» не может быть заключен договор на сценарий меньше чем на восемь тысяч рублей. И то договор этот с «Мосфильмом» временный, не является обязательным для всех студий страны и юридически никак не защищен.

Сегодня спорят о структуре СК — кто кому подчиняется, сколько должно быть секретарей, какие должны быть взаимоотношения между республиками и центром, то есть мы по-прежнему решаем проблемы организации, а не проблемы человека, которые должна решать организация.

Я как-то задумался, а что изменилось бы в моей судьбе, если бы я не стал членом СК? И пришел к выводу: изменилось бы очень немногое.

Я связал свою жизнь с кинематографом, поступив во ВГИК. Я шел в кино вполне сознательным, уже взрослым, женатым, имея ребенка. Я не мог учиться на очном отделении, хотя и подрабатывал изо всех сил. С момента поступления во ВГИК и до выхода моего первого фильма прошло двенадцать лет. Если бы СК мог мне дать ссуду на время учебы, я бы выиграл лет пять, как минимум, и расплатился бы с союзом после первых же потиражных. Я еще сумел выжить, но из двадцати двух человек, которые поступили со мной на первый курс, киносценарии сейчас пишут только двое, многие, и более талантливые, но менее стойкие, спились, некоторые уже умерли, почти у всех разрушились семьи, потому что лишь редкие из жен

смогли выдержать по десять лет лишений, случайных заработков своих мужей...

Секретариат СК решил сотни проблем — от технического оснащения студий, качества пленки, организации кинофестивалей до присуждения премий, званий, орденов. Все это, конечно, важно, но ни разу никто не попытался даже проанализировать постоянные эпидемии разводов, катастрофическое увеличение сердечно-сосудистых заболеваний. Я лично не знаю ни одного сценариста старше сорока лет, который бы не переболел, не болеет или не находится на грани язвенного заболевания.

После первых фильмов меня приняли в союз, а потом даже выбрали секретарем правления. Но в моей жизни ничего не изменилось, я все так же работаю на износ. У меня нет литературного агента, а СК так и не смог создать институт литературных агентов. Я по-прежнему сам устанавливаю личные контакты со студиями, веду переговоры с редакторами, режиссерами, руководителями студий, с этими же людьми конфликтую, отстаиваю свои интересы. Против меня всегда киноорганизация, а я воюю в одиночку. Я изучаю зарубежное авторское право, предпочитаю работать с иностранными фирмами, потому что ВААП в основном грабит, а не защищает. Я стою в очереди в дома творчества, в санатории, я постоянно стою в очереди на машину, уже второй десяток лет — на дачный кооператив, у меня плохая квартира, и я не могу поменять ее на лучшую (вернее, могу, но на это мне надо потратить не один год жизни), и СК ни в чем этом мне помочь не может. Я стою в очередях в билетных кассах. Я устанавливаю связи и поддерживаю их с продавцами радиотоваров и оргтехники, разумеется, переплачивая втридорога, потому что мне нужны батарейки, магнитная пленка, хорошие авторучки, наконец, бумага и копирка. Это все орудия и средства моего труда, которые во всем мире у творческих работников даже не облагаются налогом, но мой союз и здесь не может мне помочь, я уже не говорю о компьютере и видеокамере...

И тем не менее практически никто не выходит из СК, не выхожу и я, хотя состою еще в двух союзах: писателей и журналистов. Не выхожу, потому что это среда общения и среда довольно доброжелательная, не выхожу, потому что СК дает возможность, объединясь с коллегами, хоть в малом, но противостоять нашей бюрократической системе. При такой системе никогда не прислушивались к голосу отдельного человека, а только к рыку организации.

Завтра многие принципы организации СК будут пересмотрены, как многое пересматривается в экономических и социальных структурах в стране. Зная все недостатки сегодняшнего СК, я тем не менее хотел бы в нем остаться.

Но, разделяя устав СК, помогая и способствуя его авторитету, платя членские взносы, налоги, добровольно отчисляя дополнительные взносы в гильдию со всех своих доходов, я считаю, что между мною и СК в лице его многочисленных служб — Кинофонда, Киноцентра, международной комиссии и т. д.— должен быть заключен договор, который гарантировал бы мне определенную помощь, снимая с меня бремя проблем и забот, тем самым освобождая мое время для творчества. Именно для этого должна быть кинематографическая добровольная организация, в которую будут вступать не ради престижа, а потому, что без этой организации жизнь и работа становятся многократно труднее. Я за такой союз, то есть за профессиональный союз взаимопомощи. Не политический союз, для этого есть пока одна политическая партия и со временем, я думаю, их будет несколько — и каждый выберет свою. Может быть, будет и несколько профессиональных союзов. Я думаю, если СК не пересмотрит ряда своих позиций по защите и помощи члену СК, наверняка возникнет альтернативный союз.

Мне лично хотелось бы сохранить этот, но если новое правление, учитывая возможности, которые дала сегодня перестройка, не изменит своего отношения к члену Союза кино, я готов участвовать в создании альтернативного Союза кино, в котором будут свои киностудии, издательства и т. п., потому что (по К. Марксу) тот, кто владеет средствами производства, тот и владеет ситуацией. Как показал опыт первых кинокооперативов, их успехи более значительны и стремительны, чем успехи общественной организации с устаревшей структурой. Новый СК может быть организован и на кооперативных, и на акционерных началах и организован довольно быстро.

Я ничего не сказал о творческих проблемах. Они существуют. Но пока ни одна организация в мире не решила и не в состоянии решить творческих проблем. Всегда так было и будет, что творческие проблемы придется, как и сотни лет назад, решать один на один с самим собою. И тут уж, как всегда и везде в мире: или ты можешь или ты не можешь...

М. Ямпольский

Как быть художником?

Социальный статус кинематографиста и кинематографическое сознание

Представители различных искусств совершенно по-разному проявили себя в ответ на призывы к перестройке в духовной сфере и к расширению гласности. Особенно очевидно различие у кинематографистов и писателей. Первые оказались в рядах наиболее активных и радикальных участников перестройки, превратив свой Пятый съезд в символ воли к изменению сложившейся ситуации. Совершенно иначе повели себя литераторы — во всяком случае те, кто контролирует ситуацию в Союзе писателей СССР. Съезды писателей (республиканские и всесоюзный) отличались явным консерватизмом и нежеланием существенных перемен. Наиболее консервативные и почвеннические элементы (лишь в слабой степени представленные в рядах Союза кинематографистов) отчасти даже усилили свои позиции. А декларации о том, что в СП ничего менять не следует, так как писатели заранее подготовили перестройку и как бы опередили ее, стали общим местом.

В этой противоположности реакций двух творческих союзов отразилось различие социального статуса писателя и кинематографиста в нашем обществе, статуса не только предопределяющего нормы социального поведения художников, но и некоторые особенности их творчества.

Для того чтобы более отчетливо представить себе дальнейшие пути советского кино, следовало бы внимательней присмотреться к месту кинематографиста в культуре.

1. Писатель

И все-таки начнем с кратких наблюдений над положением писателя. Писатель традиционно является в России наиболее престижным и влиятельным художником. Именно по отношению к нему самоопределяются иные творческие профессии.

Положение писателя обусловлено положением слова и литературы в отечественной культуре. Ю. М. Лотман отмечает: «Литература в России традиционно пользовалась высоким общественным авторитетом: писатель воспринимался как учитель общества. Особенно же это относилось к печатному слову. В XVIII веке печатное слово воспринималось читателем как санкционированная истина»[1].

Между тем любая культура нуждается в специальных процедурах санкционирования истинности художественных текстов или иных типов высказываний. Тот же Лотман выделяет все процедуры санкционирования истинности. Первая — это построение биографии. Биография распространяет на текст личные достоинства его автора, как бы заслужившего право на учительство. В России, указывает Лотман, «выделение именно

[1] Лотман Ю. Сотворение Карамзина. М., 1987, с. 196.

писателя из всей массы деятелей искусств, утверждение за ним права на биографию и представление о том, что эта биография должна быть житием подвижника, связаны с тем, что в культуре послепетровской России писатель занял то место, которое предшествующий этап отводил святому — проповеднику, подвижнику и мученику. Ассоциация эта покоилась на вере в особую силу слова и его интимную связь с истиной. Как святой, так и писатель подвижничеством должен был доказать свое право говорить от лица Высшей Правды»[2]. Вторая процедура — это наделение литератора полномочиями со стороны некоторых государственных или общественных инстанций. «Полномочия эти,— пишет Лотман,— могли даваться государственной инстанцией — журнал мог издаваться каким-либо авторитетным учреждением... Другим источником авторитета могло быть издание журнала от лица какого-либо общества или группы литераторов. Авторитет коллективности увеличивал право издателей на читательское доверие»[3].

По существу эти две санкционирующие процедуры сохраняются и в настоящее время, хотя эффективность их в значительной степени изменилась. В 30—50-е годы личная биография не имела большого значения (подменяясь официальным «житием»). Художник-мученик выступал в качестве отщепенца и индивидуалиста, наличие сложной биографии само по себе вызывало подозрение и иногда было достаточным чуть ли не для физического его уничтожения. Санкционирование истинности было целиком передано государственным инстанциям. Биография «запрещалась» хотя бы потому, что никем не была санкционирована. («Запрет на биографию» сохраняется в нашем обществе и по сей день — все анкеты должны быть в идеале одинаковыми, а автобиографии более чем лаконичными, отклонение от анкетной нормы — то есть «своя» судьба — может быть чревато осложнениями.)

Начиная с 60-х годов биография все более выдвигается на первый план. Почти все особенно почитаемые сегодня писатели — мученики, назовем хотя бы Платонова, Булгакова, Мандельштама, Пастернака, Цветаеву, Бабеля и т. д. Трагизм их судьбы играет существенную роль в том положении, которое они занимают сегодня в культуре, еще вчера из этой культуры изгнанные, несмотря на свой несомненный талант. Смена процедуры признания художественного значения текста и его автора, до конца еще не завершившаяся, создает в нашей литературе сложную ситуацию, так или иначе переживаемую всеми отечественными литераторами.

Форма государственного санкционирования истинности литературы, созданная Сталиным — Ждановым, была весьма специфичной. В какой-то мере она была ориентирована на нормы феодально-абсолютистского литературного этикета. Писатели приближались к престолу новоявленного «монарха», осыпались премиями, наградами и благами, которые для европейского писателя казались унизительными уже со второй половины XVIII века.

Это неожиданное возрождение абсолютистского этикета не было простой фантазией «хозяев» страны. В какой-то мере оно было результатом резкого изменения литературной ситуации в стране в целом. Новый писатель был призван писать для народа и выражать народные чаяния. Однако та новая «народная» читательская аудитория, которая лишь начала формироваться в России накануне революции, все еще представляла недифференцированную и малокультурную массу, признание которой не могло удовлетворить писателя. К тому же признание это в такой ситуации легко инспирировалось сверху и носило скорее символический характер.

Тиражи и признание культурного чи-

[2] Лотман Ю. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора).— В кн.: «Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. Уч. зап. ТГУ», вып. 683. Тарту, 1986, с. 118.

[3] Лотман Ю. Сотворение Карамзина, с. 196.

тателя, являвшиеся критериями писательского успеха на Западе, в нашей стране существенного значения не имели. Установление тиражей волей книгоиздателей без учета реального спроса, имеющее место и по сей день, вообще отчасти снимает вопрос о материальном воплощении читательского признания. Волевое назначение тиража и отказ от следования читательскому спросу имели принципиальное значение для закрепления государственной роли в создании иерархии литературных ценностей. Так сложилась парадоксальная ситуация признания «народных» писателей с помощью феодального этикета.

Но речь шла не только о премиях и званиях. В невероятных доселе масштабах (сравнимых, вероятно, лишь со средневековым Китаем) произошло уникальное явление сращения писателя и чиновника. Это явление не может вызывать особого удивления в стране, где даже политические деятели для освящения своей деятельности время от времени натягивают на себя личину писателя (например, Брежнев с его «мемуарами» и Ленинской премией по литературе за них), где общественные лидеры высокого ранга неизменно издают сборники своих речей и даже собрания «сочинений» — явление уникальное для мировой политики. Союз писателей был создан не на основе идейно-творческого единства входящих в него литераторов, но по принципу профессиональной, цеховой принадлежности. По существу он стал особым литературным учреждением, своего рода концерном с издательством и множеством журналов. Особенностью этого концерна было то, что руководство им в самом прямом административно-производственном смысле было доверено литераторам, из числа которых сформировался большой отряд чиновников. Государственное санкционирование литературы шло главным образом по пути создания иерархии писателей-чиновников. При этом секретарь Союза писателей считался более значительным художником, чем простой член союза. И хотя для литераторов были созданы почетные звания — «народный поэт» — они, в отличие от актерской среды (где своего союза до недавнего времени не было), не получили распространения, полностью заместившись чиновничьей табелью о рангах. Бурный процесс очиновничивания писателей привел к созданию административных филиалов союза по всей стране и возникновению огромного количества всевозможных комиссий, коллегий и советов, так или иначе связанных с СП и по существу охватывающих большую часть признанных литераторов. Не имея никакой реальной функции, эти комиссии играют роль символического вовлечения писателей в бюрократический механизм.

К. Симонов вспоминает важные высказывания Сталина, касавшиеся статуса литературы. Любопытно, что последняя постоянно трактуется Сталиным не как искусство, а как ведомство, которое нуждается в штатах, подобных министерству. На просьбу увеличить штаты правления союза Сталин, например, отвечает: «Есть отрасли новые, где не только увеличивать приходится, но создавать штаты. А есть отрасли, где штаты разбухли, их нужно срезать. Надо увеличить им штаты»[4]. Закономерно, что и руководитель союза Фадеев мыслит литературу как «отрасль»: «...мы посылали некоторых писателей в творческие командировки,— заявляет он в том же разговоре со Сталиным,— послали около ста человек, но по большей части это тоже писатели-середняки»[5].

Передача власти над литературой в руки самих писателей, с точки зрения воспроизводства послушных идеологов, оказалась чрезвычайно эффективной. Система писателей-чиновников успешно занималась самовоспроизведением. СП стал тем филиалом государства, который санкционировал «истинность» текстов. Просвещенный абсолютизм любил превращать писателя в вельможу (Гёте, Державин), но литератор, выполняя свой

[4] Симонов К. Глазами человека моего поколения.— «Знамя», 1988, № 3, с. 58.

[5] Симонов К. Глазами человека моего поколения, с. 58.

государственный долг, отдавал литературе досуг, впрочем, часто рассматривая саму литературу как форму служения обществу. Писательское чиновничество в нашей стране в значительной мере вельможно обслуживает само себя. Собственные интересы институционализированной литературы обслуживаются писателем-бюрократом, получающим за это зарплату. Обслуживание себя становится почти государственной службой, с которой чиновные писатели, естественно, прекрасно справляются. Но это «самообслуживание» есть по существу служба санкционирования собственной значимости, «истинности» своих текстов. Писатель-чиновник получает деньги за то, что печатает себя и своих коллег, рекламирует, награждает себя, добывает себе место в истории литературы и т. д.

Государство поставило санкционирование литературы на чиновную основу, но в итоге произошло то, что неминуемо должно было произойти. Литература постепенно зачахла, место писателя заняли пишущие чиновники, которым в принципе все равно, какое слово поддерживать, пропагандировать и санкционировать. То, что осталось от литературы, ушло в сторону от активной деятельности СП. Эти литераторы-браконьеры, не имеющие лицензии на литературную деятельность, имеют перед чиновниками хотя бы то преимущество, что они получают биографию, в которой отказано бюрократу. За прошедшие годы в нашей стране выросла более компетентная читательская масса, а ее появление начинает склонять весы в сторону неохваченных должностями. Чиновничья литература, по-видимому, движется ко все более неотвратимому кризису. Но все это ставит члена СП в особое положение перед лицом чиновничества. В целом конфликт «писатель — чиновник» не характерен для современной литературной ситуации, он заменен острым конфликтом иного типа «писатель — писатель», конфликтом, хотя и принимающим идеологические формы, но по существу своему определяемым местом его участников в духовном производстве. Чиновничьему санкционированию противопоставляется символическое санкционирование через близость народным корням и чаяниям («деревенщики»), через связь с культурной традицией, через биографию, наконец. Все это приводит, с одной стороны, к выраженному консерватизму руководителей союза, не желающих никакого обновления (подобно большинству преуспевающих чиновников), а с другой стороны — к резкому переносу всех динамических процессов внутрь самого союза, раздираемого настоящими распрями. Нежелание секретарей менять что-либо в литературе оборачивается кризисом самого союза, угрожающим ему распадом. Создание таких структур, как «Апрель» или «Пен-центр», может оказаться первой фазой этого процесса.

2. Кинематографист

Несмотря на все широковещательные декларации о значении кинематографа и масштаб его влияния на общественное сознание, кинематографисты никогда не обладали таким социальным престижем, как писатели, а кинематограф таким, как литература. Фундаментальное различие престижа выражалось хотя бы в том, что кинематографисты систематически прибегали и прибегают к литературе для освещения своих трудов — будь то использование книг в экранизациях или прямое обращение к писательской профессии, как, например, у Довженко или Шукшина.

Эта художественная неполноценность кинематографа по отношению к литературе культивировалась Сталиным и в полной мере осознавалась им. Для руководства страны режиссура никогда не была по-настоящему творческой профессией. Приведем еще одну обширную и очень показательную цитату из мемуаров К. Симонова: «В наибольшей степени Сталин был склонен программировать именно кино. И как вид искусства, более государственный, чем другие,

то есть требовавший с самого начала работы государственного разрешения на нее и государственных затрат, и потому еще, что он в своих представлениях об искусстве относился к режиссерам не как к самостоятельным художникам, а как к толкователям, осуществителям написанного. Я никогда не забуду, как Столпер мне в лицах рассказывал историю резко не понравившегося Сталину в сороковом году, перед войной, фильма «Закон жизни», который они делали вдвоем с режиссером Ивановым по сценарию Авдеенко. Весь огонь резкой, можно сказать, почти беспощадной критики был обрушен Сталиным на автора сценария, на Авдеенко, а Столпер и Иванов как бы при сем присутствовали. И когда кто-то на этом разговоре обратил внимание Сталина на двух сидевших тут же режиссеров: дескать, что же делать с ними, надо, мол, покарать и их, а не только одного Авдеенко, Сталин не поддержал этого. Небрежно покрутил пальцем в воздухе, показывая, как крутится в аппарате лента, и сказал: «А что они? Они только крутили то, что он им написал»[6]. Возможно, именно творческой второразрядностью кинематографа в глазах Сталина объясняется сравнительно небольшое число жертв во времена репрессий в рядах этой профессии. Кинематографист как бы до конца не отвечает за свою работу, выполняя заказ, строя текст по чужим чертежам.

Все это не могло не привести к тому, что место в духовном производстве, уготованное кинематографистам в период с 30-х по 50-е годы (а мы должны ясно отдавать себе отчет в том, что все еще существуем внутри структур, созданных в сталинскую эпоху), было совершенно иным, чем у писателей. И хотя на кинематографистов, как и литераторов, также низвергался поток монарших милостей, санкционирование «истинности» их текстов в значительно большей степени осуществлялось зрителями, нежели писателями в сфере литературы. Выдвинутый Б. Шумяцким в конце 20-х годов лозунг «За киноискусство миллионов» действительно активно проводился в жизнь. Ордена и звания Пырьева, Александрова или братьев Васильевых в какой-то мере лишь канонизировали истинное признание народных масс.

Впрочем, зритель, конечно, не может быть уравнен с читателем. Зритель всегда пассивней читателя, от него требуется меньший уровень компетентности хотя бы потому, что кино не предполагает такого, как литература, владения языком. Кроме того, 30—50-е годы могли предложить кинематографу уникальную по своей однородности публику, которой никогда не имела литература. Но функционирование такого зрителя в художественном сознании очень далеко от престижности экспертной оценки. Поэтому кино исторически всегда противопоставляло недифференцированный кассовый успех признанию элиты, ради которого были придуманы кинофестивали (кстати, первые настоящие фестивали возникли в 30-е годы, в том числе и в СССР в 1935 году). В принципе санкционирование «текста» такого рода зрительской массой отчасти бросает тень сомнения на художественные достоинства этого «текста», на его художественность.

К тому же более весомое санкционирование «снизу» одновременно оборачивалось в сфере кинопроизводства нехарактерным для литературы мощным чиновным гневом «сверху». Любопытное явление: писатель, по роду своей деятельности «кустарь-индивидуалист», превращается в системе сталинской культуры в организатора производства — бюрократа. Кинематографист, по роду своей деятельности организатор, производственник, руководитель, почти никогда не допускался до руководящей работы в сфере кинематографа. Кинематографист по существу всегда занимал положение своего рода пролетария духовного производства.

Метафорическая аналогия между писателем и кинематографистом как чиновником и пролетарием имеет, по-ви-

[6] Симонов К. Глазами человека моего поколения.— «Знамя», № 4, 1988, с. 71—72.

димому, более глубокие корни, чем это кажется. Вероятно, в извращенной ситуации сталинского культурного строительства «свободная воля» художника вообще начинает пониматься в категориях «свободной воли» чиновника. Кинематографисту же начисто отказывается в праве проявления свободной воли в рамках творчества. Пролетаризируясь, он целенаправленно лишается статуса художника. Таким образом за признание масс, за право масс любить кинематографиста последний расплачивается статусом художника.

Приведем несколько примеров того, каким образом чиновниками разрушался статус художника в кинематографе (а мне думается, что это разрушение и было основной задачей созданного в кинематографе бюрократического аппарата). Примеры я извлек из замечательной лекции М. И. Ромма, прочитанной им в марте 1957 года. Ромм говорит, например, об особой директивной роли Художественного совета Министерства кинематографии, обладавшего «правами вплоть до утверждения актеров. Актеров мы представляли в Художественный совет не менее трех кандидатур на одну роль, и выбирались актеры на основе открытого голосования путем поднятия рук. Мнение режиссера при этом часто во внимание не принималось»[7]. Авторы практически были вынуждены принимать никем не ограниченное количество поправок без всякого права своего голоса.

Тогда же «возникла практика насильственного спаривания двух и даже трех режиссеров на одной картине, да еще под руководством какого-нибудь мастера»[8].

Распространение получила практика навязывания режиссерам тем вопреки их желаниям, склонностям и даже возможностям. При этом такая практика носила подчеркнуто садистский характер, явно направленный на разрушение самой художественной воли режиссера. Ромм пишет: «...ие Петрову, который поставил «Петра Первого», был поручен «Петр Первый», а Пудовкину, который никогда не работал над Петром. Не Пудовкину, который работал над Суворовым, был поручен «Суворов». «Кутузов» был поручен не Петрову, а мне, «Дмитрий Донской» был поручен именно Петрову, хотя он умолял дать ему «Петра Первого» [...] Это произошло, вероятно, потому, что личные склонности режиссеров стали считаться явлением вредоносным, а не полезным»[9].

Дело дошло даже до того, что из фильмов вырезали необычные ракурсы или густую светотень, сокращали количество крупных и общих планов, ориентируясь на предельно стандартизированную продукцию с максимально стертыми признаками индивидуального авторства. До каких бы эксцессов ни доходила цензура в литературе, она никогда не могла дойти до таких масштабов, как это произошло в кино. В литературе (несмотря на отдельные примеры, такие, как «Молодая гвардия» Фадеева) попросту не было возможностей столь постоянного контроля над производством текста, как в кино. И этот контроль был использован для уничтожения кинематографиста в его статусе художника.

Первым и для всех очевидным последствием стало производство массы серых стандартных фильмов. И хотя мы сегодня риторически сражаемся с серостью кинопотока, нельзя не сознавать того, что он является логическим следствием «пролетаризации» кинематографиста. Стандарт, несмотря на все направленные против него инвективы, все еще является образцовой кинопродукцией, а соответствие усредненному ГОСТу — идеалом.

Вторым следствием стало характерное для кинематографического сознания переживание своей родовой оппозиции чиновнику. Чиновник превратился в главного и основного врага кинематографиста, так что весь бунт на Пятом съезде СК был направлен именно про-

[7] Ромм М. Точка отсчета.— «Москва», 1987, № 11, с. 164.
[8] Там же.
[9] Там же, с. 165.

тив чиновничества. Против бюрократического контроля над кинопроизводством по существу направлен весь замысел осуществляемой сейчас кинореформы. Этот конфликт с бюрократией ориентирован на отвоевывание режиссурой (а отчасти и другими кинопрофессиями) статуса художника. Не случайно сегодня остро ставится вопрос об авторском праве в кино, где режиссеры его лишены (отчасти его имеют только сценарист — человек слова! — и композитор).

Нельзя, однако, не заметить, что задуманная реформа в каком-то смысле должна уравнять кинематографиста с литератором в его социальных правах, в частности, и в получении некоторых бюрократических прерогатив. В одном из интервью Элем Климов так формулирует основные задачи кинореформы — «получить действительную, а не мнимую самостоятельность в решении наших общих кинодел — финансовых, производственных, кадровых. Мы спутаны по рукам и ногам бесчисленным количеством инструкций, многие из них происходят еще с тридцатых годов»[10]. Понятно, что творческие вопросы неотделимы от производственных. И все же в словах Климова ясно выражена потребность в финансовой, кадровой независимости, то есть в административном самоуправлении, принятии на себя чиновничьих функций. Показательно, что в США, например, где имеется длинная история борьбы режиссеров с продюсерами, также существует острая психологическая потребность у постановщика стать менеджером (Фридкин, Лукас, Спилберг), у Копполы, в частности, превращающаяся в настоящую «игру в босса», которую он продемонстрировал во время работы с Вимом Вендерсом над «Хамметтом». В Европе же, где кинематографисты никогда так не страдали от административного гнета, ситуация совершенно иная и в чем-то более нормальная, режиссеры тяготятся вынужденными продюсерскими функциями и ищут продюсера, который освободил бы их от «финансовых, производственных и кадровых» вопросов. Как видим, в разных традициях иначе понимается статус художника. В Европе художник тот, кто целиком посвящает себя творческим вопросам, максимально сужая сферу участия в продюсерстве. У нас обретение статуса художника сегодня идет по пути присвоения режиссуре чиновничьих функций. Нет сомнения, что писательский опыт здесь играет некоторую роль.

Характерно, однако, что присвоение этих функций происходит с трудом. Союз кинематографистов сегодня сражается за получение тех привилегий, которые издавна имел Союз писателей. СК хочет своей экспериментальной студии, продюсерства через кинофонд, наконец, издания собственного журнала («Искусство кино» вышло из подчинения Госкино) и газеты. В качестве прецедента обычно ссылаются на СП с его «Литературной газетой» и массой журналов. Но до сих пор кинематографистам отказывают во владении собственным массовым печатным органом.

Особое положение СК, его оторванность от производства, отсутствие административного влияния на кинопроцесс активно формирует сознание его членов. В СК, в отличие от СП, сильно развито чувство своей оппозиционности чиновничеству и гораздо более развито чувство коллегиальности.

3. Генезис и эволюция

Все эти «мелочи» кинематографической жизни не представляли бы интереса, если бы они не отражали более глубоких и существенных для киноискусства моментов. В частности, они влияют на сам характер «кинопроцесса». Охотно употребляя термин «кинопроцесс», мы по существу до сих пор не знаем ни его внутренних закономерностей, ни механизмов. Покуда сам этот процесс остает-

[10] «Огонек», 1988, № 2, с. 19.

ся для нас неразгаданным, представляется уместным грубый перенос на него тех понятий, которые успешно применяли формалисты к литературному процессу. Я имею в виду понятия «эволюции» и «генезиса». Согласно Ю. Н. Тынянову, наиболее фундаментальные изменения в литературе возникают в результате эволюции, которая осуществляется на основе борьбы направлений, школ, «высокого» и «низкого» слоев культуры. Эволюция приводит к системным изменениям. Но уже в 1927 году в работе «Литературный быт» Б. М. Эйхенбаум вынужден констатировать: «Литературная эволюция, еще недавно так резко выступавшая в динамике форм и стилей, как бы прервалась, остановилась. Литературная борьба потеряла свой прежний специфический характер: не стало прежней чисто литературной полемики, нет отчетливых журнальных объединений, нет резко выраженных литературных школ [...], литературные группировки, если они и есть, образуются по каким-то «нелитературным» признакам — по признакам, которые можно назвать литературно-бытовыми [...]. Вопрос о том, «как писать», сменился или, по крайней мере, осложнился другим — «как быть писателем». Иначе говоря, проблема литературы как таковой заслонилась проблемой писателя. [...] Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму. [...] Явился особый тип писателя — профессионально действующего дилетанта, который, не задумываясь над существом вопроса и над самой своей писательской судьбой, отвечает на заказ «халтурой»[11]. И Эйхенбаум делает вывод о выдвижении на первый план не столько фактов эволюции, сколько генезиса. Не будем вдаваться в сложный теоретический вопрос о существе понятия «генезис» в теории формалистов[12]. Для нашего изложения достаточно того, что эволюция как «мутация» систем, основанная на борьбе, заменяется заимствованием.

Наблюдения Эйхенбаума над литературой в целом применимы и к кинематографу. В 20-е годы эволюционные процессы в кино протекали активно, шла борьба между «игровой» и «неигровой», «Совкино» и «Межрабпомом» и т. д. Левая, революционная кинематография отталкивалась от дореволюционной или «мещанской» фильмы. Возникло явление полистилистики или плюрилингивизма внутри одного фильма. Подобные фильмы как бы синтезировали в себе эволюционные процессы, «котлами» которых они были.

В 30-е годы превращение режиссеров в пролетариев огромных, безличных кинофабрик, безраздельная монополизация кинодела в руках Госкино привели к видимому «прекращению» эволюции и к острой постановке вопроса о том, как вообще «быть кинематографистом». Место художественного творчества, как самопроявления творца и того направления, к которому он принадлежит, постепенно заняла «халтура» как ремесленный ответ на заказ. Такая «халтура» могла быть и весьма высокого качества (как, например, в Голливуде, где режиссер также зачастую лишь ремесленник, отвечающий на заказ продюсера).

Характерно, что, насколько мне известно, существует лишь единственная попытка рассмотреть советское кино с точки зрения наличествующих в нем направлений. Это книга А. Мачерета[13], выводы которой хотя и спорны, но заслуживают внимания, когда речь идет о фильмах 20-х годов, и которая во многом «насилует» материал, когда речь идет о более позднем периоде. Направления здесь вычленяются лишь с трудом. Показательно, что в последние десятилетия отечественное кино понимается исключительно как совокупность национальных кинематографий или сту-

[11] Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987, с. 429—430.

[12] См. об этом: Чудакова М. К понятию генезиса.— «Revue des e'tudes staves», t. 55, fasc. 3, p. 1983, p. 409—418.

[13] Мачерет А. Художественные течения в советском кино. М., 1963.

диных продукций. Тем самым заменяется само понятие художественной школы, цикла, направления. Вместо категории школы и направления применяется совершенно иное понятие — национального своеобразия. Но национальные киношколы тем и отличаются от эстетических школ, что они исключают принцип художественной борьбы между собой. Понятно, что национальное своеобразие киргизской кинематографии не может быть в ситуации эволюционного конфликта с национальным своеобразием эстонского кино. В итоге мы пришли к ничего не объясняющему и во многом просто калькирующему политический лексикон представлению о советском кинематографе как многонациональной семье, где в обстановке всеобщей любви каждый культивирует свое национальное своеобразие.

Вообще это понятие «семьи» по отношению к советскому кино есть не просто заимствование из лексикона политической риторики. Оно имеет и более глубокое значение. Действительно, кинематографисты не просто по статусу своему не художники, а пролетарии, они — дети, сидящие вокруг одного стола, на который водружена модель для копирования. Кинематографисты и выступают как копировщики этой модели.

Копирование архетипа становится основной формой работы. Именно в такой форме и осуществляется в кино заимствование, генезис, именно так организуется производство «халтуры».

Где находится эта модель для копирования, где тот метафорический стол, на котором она экспонируется? Модель эта находится в голове чиновников и, конечно, не видна. Задачей режиссера и сценариста как раз и является угадывание этого невидимого архетипа, а бесконечные поправки служат для того, чтобы создаваемый «киноробот» совпал с воображаемым идеальным портретом.

Развитие отечественного кинематографа, на мой взгляд, в основном шло по пути расшатывания, эрозии архетипов и по пути заимствований, часто из-за рубежа. Подлинно эволюционные механизмы как дремали, так и дремлют в настоящее время. Механизмы развития советского кино хорошо видны в отдельных жанрах, например, Лениниане или историко-революционном фильме. Развитие Ленинианы шло по пути медленного, едва заметного расширения сферы возможностей. Мне вспоминаются рассказы Юткевича о том, с каким трудом он добивался для Ленина права ношения бриджей и езды на велосипеде во время работы над «Лениным в Польше». Зато в следующем фильме серии — «Ленин в Париже» — этим правом Ленин пользовался исключительно широко, буквально не слезая с велосипеда. Эта крошечная деталь показывает, что развитие идет не по пути эволюционной ломки систем, а по пути медленного изменения канона, архетипа.

4. Гений

Сказанное в основном относится к советской массовой кинопродукции. Не думаю, что все это противоречит тому очевидному факту, что в нашем кино были и есть крупные художники. Но их положение в кинопроизводстве также в значительной мере определяется сложившимися традициями. Человек, претендующий на звание художника, в наших условиях вынужден бороться за это звание с каким-то особым остервенением. В итоге именно в нашем кинематографе возникает такое уродливое явление, как противопоставление авторского художественного, «элитарного» кино массовой кинопродукции. Это и понятно. Мастер, пытающийся обрести свободу, склонен решительно подчеркивать свою противоположность стандартизированному производству, декларировать свое пренебрежение кассой, а иногда даже и зрителем. Наши «элитарные» режиссеры относятся к той уникальной категории кинематографистов, которые полностью игнорируют своего зрителя.

Необходимость постоянно утверждать

свои художественные права порождает особый тип режиссерского сознания, совершенно нетипичный для западной кинематографии. Для западного кинематографиста оправданием его деятельности могут служить простые и вполне естественные мотивы, например, любовь к кино, желание снимать фильмы, рассказывать истории и т. д. В наших условиях такие оправдания кажутся недостаточными. Чтобы утвердить себя в качестве художника, кинематографист вынужден обращаться к более патетическим обоснованиям: говорить людям правду, учить их жизни, вскрывать сущность бытия и т. д. Конечно, в этом сказывается отечественная традиция, но не только. Эта экзальтация в оценке собственной миссии непосредственно вытекает из приниженного социального статуса профессии в целом. В результате на одном полюсе мы имеем группу ремесленников, а на другом полюсе группу пророков, «гениев», властителей дум. Кризис нашего кинематографа во многом связан как раз с тем, что между этими двумя полюсами зияет пустота.

Все это отражается в том числе и на сознании мастеров, которыми мы вправе гордиться. Среди советских кинематографистов за последние сорок лет лишь одному удалось добиться почти безоговорочного признания своей гениальности, в том числе и среди чиновников. Это Андрей Тарковский. Слово «гений» сегодня не в чести и выглядит немного комично применительно к современникам. Независимость культуры слишком скомпрометирована, чтобы кто-либо мог претендовать на это звание. Тарковский составляет тут исключение. Нужно признать, что в нашем кино, пожалуй, не было второго человека (может быть, за исключением Параджанова), столь страстно утверждавшего свое право быть художником, свою жажду независимости. Именно особое положение Тарковского в нашем кино, тончайшая интуиция, проявленная им в утверждениях своего кинематографа как высокохудожественного явления, и интересует нас в контексте данной статьи.

Показательно, что в его фильмах с особым постоянством возникает образ художника. Это живописец в «Андрее Рублеве», писатель в «Сталкере» и «Ностальгии», актер в «Жертвоприношении». Статус художника является, по существу, сюжетом многих фильмов мастера.

Чрезвычайно сложно отношение Тарковского к слову и писательскому ремеслу. Сын писателя, Тарковский испытывает высочайший пиетет перед словом и одновременно глубочайшее от него отторжение. В каком-то смысле именно запрет на слово является важнейшей ступенью к постижению истины. Чтобы создать гениальные иконы, Рублев вынужден принять обет молчания. В «Жертвоприношении» сын героя — символическое воплощение надежды человечества на спасение — не может говорить, а главный герой в конце также отказывается от слова. Писатель и в «Ностальгии» и в «Сталкере» вообще существо, нуждающееся в наставлении, при этом в наставлении от юродивого. В обоих фильмах речь идет о трагической «инициации» литератора, его приобщении к мудрости через отказ от логоса. Писатель первоначально всегда предстает как «логоцентрик», при этом в понятие «логос» включена и логическая аналитика. Тарковский так комментирует образ писателя в «Сталкере»: «В фильме Писатель произносит длинную тираду о том, как скучно жить в мире закономерности, пока еще скрытой от нашего понимания. Писатель, может быть, для того и отправляется в зону, чтобы чему-то удивиться, перед чем-то ахнуть. Однако по-настоящему удивиться его заставляет простая женщина, ее верность, сила ее человеческого достоинства. Так все ли поддается логике, все ли можно расчленить на составные элементы и вычислить?»[14] Расчленяющая логика словесного всегда, с точки зрения Тарковского, чревата ужасом, тупостью, гибелью (вспомним эпизод с типографской *опечаткой в «Зеркале»*),

[14] Тарковский А. Перед новыми задачами.— «Искусство кино», 1977, № 7, с. 118.

писатель может «спастись», лишь пройдя через шок алогичного и внесловесного.

Презрение к дискретному, аналитическому (а значит, в подтексте к словесному) лежит в основе большинства теоретических размышлений режиссера, им объясняется и декларативное неприятие монтажного кинематографа с его квазисловесными структурами, в частности, творчества Эйзенштейна. Тарковский постулирует кинематограф текущего времени, целостности, неразложимости, то есть выбирает для себя предельно антисловесную модель текста. Даже разложение движения рапидом в одном из эпизодов «Зеркала» воспринимается как недопустимая ошибка: «Сейчас я думаю, что все это очень плохо. Плохо потому, что благодаря такому решению сцена приобретает чисто литературный смысл»[15]. Как видим, любая даже чисто технологическая аналитика есть для Тарковского литературное грехопадение. Отсюда интерес Тарковского к дзену, японским хокку с их установкой на целостность и внелогическую медитативность. Разбирая высоко ценимый им «Портрет молодой женщины с можжевельником» Леонардо, Тарковский впрямую объясняет необыкновенную силу его воздействия его «невозможностью быть разъятым»[16] и тут же поясняет, что неразложимость изображения, его целостность открывает художнику «возможность взаимодействия с бесконечностью» и «правдой»[17].

Эти размышления Тарковского многое объясняют в его художественной практике и жизни. Речь идет по существу о восстановлении пророческой функции художника, утерянной писателем в бюрократическом перерождении послереволюционной эпохи. Но это восстановление пророческого видения (знание правды, ясновидение, взаимодействие с бесконечностью) возможно лишь на путях преодоления увязшего во лжи слова (эта тенденция характерна не только для Тарковского, она проявилась и в науке, например в работах В. В. Налимова, противопоставляющего континуальные, целостные языки дискретным[18]). Вместо традиционной ориентации на писателя Тарковский декларирует преодоление писательского статуса новым пророческим языком кино. Конечно, крайне показательно, что именно писателя ведет он через свои фильмы к истине. Писательству (и литераторству в «Жертвоприношении», где, кстати, актер также отказывается от своей профессии) Тарковский противопоставляет живопись — Рублева, Леонардо — или музыку. Характерно, что книга в его фильмах чаще всего — альбом репродукций.

Самое интересное и парадоксальное в этой ситуации, пожалуй, то, что, все больше ощущая свою предопределенность, уникальность своего дара как миссию, Тарковский все активнее наводнял свои фильмы пророческим же, абстрактно-риторическим словом. Литературность, писательство, шаблонность возвращались в его картины, как бы пройдя через очищение несловесным. В результате континуальность времени, целостность образа постоянно соседствуют у него с абстрактно-расчленяющим словом. Пророк в нашей культурной традиции не может хранить молчание, он становится ритором, литератором.

Во всяком случае, борьба Тарковского за возвращение себе звания художника, отразившаяся в строе его фильмов, принимала формы того кинематографического сознания, которое было сформировано всей социальной практикой нашей культуры. Подвиг художественного самоутверждения Тарковского имел и еще одно важное следствие. Он явился моделью для некоторых представителей молодого поколения, которые под влиянием Тарковского создали нечто вроде школы (А. Кайдановский, К. Лопушанский, И. Дыховичный и др.), первого подобия школы за долгие годы «бесшкольья» в русском кино. Впрочем,

[15] Тарковский А. О кинообразе.— «Искусство кино», 1979, № 3, с. 86.

[16] Там же, с. 85.

[17] Там же.

[18] Налимов В. Вероятностная модель языка. М., 1979.

такое же подобие школы создал С. Параджанов на Украине. Параджанов, хотя и не получил такого широкого признания, как Тарковский (что отчасти связано с менее обостренными в его случае претензиями на роль пророка), конечно, также является героической фигурой в борьбе кинематографиста за право быть художником.

●

Сегодня, когда наш кинематограф находится на перепутье, для нас как никогда важно понять, каковы те скрытые, но фундаментальные механизмы, которые формируют отечественное кинематографическое сознание.

Механизмы эти, определяя сознание (за рамки которого никому не дано выйти), в конечном счете детерминируют качество советского кинематографа, предопределяют те формы «борьбы за искусство», которые ведут некоторые советские кинематографисты.

Эти механизмы с трудом поддаются разрушению. В конце концов смена гнета министерской редактуры на цензуру худсоветов не меняет статуса кинематографиста в своей основе, сменяя модель, существующую в кино, на модель, отработанную у писателей. А тенденция к простой передаче чиновничьих, в том числе и цензорских, функций от Госкино самим кинематографистам, организованным в худсоветы правлений студий и творческих объединений, безусловно, налицо. О чем свидетельствует, например, открытое письмо председателя Госкино А. Камшалова перечисленным инстанциям. В этом документе он категорически осуждает практику администрирования в кинематографе. «Регламентировать творчество предписаниями на все случаи жизни,— пишет он,— значит заведомо низвести его до уровня тусклого, бескрылого ремесленничества»[19]. Однако снижение цензорской бдительности привело к проникновению на экран «сенсационной «раскованности» бытописания», «вульгарного жаргона», «застолий, сцен, которые без особой сюжетной надобности разыгрываются в барах и ресторанах». Председатель огорченно замечает: «Особенно досадно, что происходит это чаще всего в достойных, интересных, профессионально сделанных лентах». Не желая сам регламентировать работу режиссеров, председатель Госкино призывает самих кинематографистов, вернее, их коллег, «удержать товарищей по искусству от упоения вседозволенностью». Разумеется, для режиссера все равно, кто ограничивает его свободу. Результат будет один — «бескрылое ремесленничество», о котором пишет председатель Госкино.

Понятно, что бюрократизация части кинематографистов, пусть даже лучшей части, имеющая сейчас место, не решит проблем нашего кино. Должна быть принципиально изменена вся структура советской кинематографии, разрушена система до абсурда централизованного концерна. Без сети независимых микростудий, без выбора своего места в производстве, без гаммы производственных альтернатив кинематографист всегда останется ремесленником, подгоняющим свой фильм под наличествующий стереотип.

Покуда из кинематографиста не будет выбито рабское сознание, внутренняя зависимость от бюрократии (а изменение сознания потребует куда более длинного срока, чем ломка структур), поиски искусства будут часто приобретать у нас ложные формы пустого нарциссизма, псевдоавторства или самоупоенного герметизма. Мы уже давно существуем в кругу такого псевдоискусства, не всегда отдавая себе в этом отчет.

Но не менее драматично и то, что существующее положение деформирует жизнь и творчество поистине выдающихся художников, культивирующих то дешевую эксцентрику поведения, то позу нравственного учителя человечества — гуру — что угодно, лишь бы противостоять удушающей стихии безликого производства и чиновничьего гнета.

[19] Камшалов А. Самостоятельность — это ответственность.— «Советская культура», 1988, 26 марта.

Дневник

Дмитрий Попов

Бог умер

Мир «Астенического синдрома» — это развороченный бульдозером двор, современное кладбище с его нищенством и убогой роскошью, Доска почета с вымученными лицами передовиков, затравленная кошка с консервной банкой на хвосте, мир истерически агрессивной очереди за мороженой рыбой, угрюмой толпы в метро, мир «утильцеха», где уничтожают бездомных животных и т. д.

Нет, Муратова не первой начала осваивать эту натуру. Однако не прав тот, кто поспешил причислить ее фильм к так называемой «чернухе» — центральному жанру «перестроечного» кино. Авторы этой «черной серии» простодушно полагают, что кошмар нашей реальности вещь самодостаточная, что ее шоковая выразительность вроде и не требует авторской интерпретации. Взрывной потенциал этих лент заканчивается там же, где и начинается,— на уровне взрывной антиэстетики самой «советской реальности».

«Астенический синдром» примыкает, скорее, к попыткам осознания этой «советской реальности» как особого феномена — социального, эстетического, философского.

Как эстетический феномен эта реальность предстает в двух последних фильмах С. Соловьева. «Советская реальность» здесь иронически остраннена, это некое сюрреальное пространство, где нарушены все причинно-следственные связи, живущее по игровым, карнавальным законам, в «жанре маразма», как определяет это сам режиссер. За ним — опыт живописного соцарта, давно интерпретировавшего нашу реальность как шедевр кича. И коммунальная квартира, и Сталин, и портрет Брежнева сняты Соловьевым именно как своего рода «цитаты» из некоего кичевого текста под названием «советская реальность».

На противоположном полюсе — поиск двух чрезвычайно далеких друг от друга режиссеров, парадоксальным образом сходящихся в своем анализе феномена «советской реальности». И В. Абдрашитов (в «Параде планет»), и А. Сокуров (в «Днях затмения») соединяют сюрреализм нашей повседневности с некими глобальными космическими процессами. В одном случае это загадочно непознаваемые, в другом агрессивно разрушительные силы. Существует почти мистическая зависимость между чудовищными социальными реалиями и надмировыми процессами вселенского масштаба вроде парада планет или солнечного затмения. В космогонии обоих фильмов «советская действительность» осознается как некий глобальный катаклизм, в «Днях затмения» это катаклизм гибельный, апокалиптический...

Версия Муратовой в чем-то отталкивается, а в чем-то синтезирует эти на первый взгляд диаметральные подходы. Соловьевская «игра» слишком замкнута на себе и слишком, в результате,

«Астенический синдром»
Сценарий С. Попова, А. Черных, К. Муратовой. Постановка К. Муратовой. Оператор В. Панков. Художник О. Иванов. Звукооператор Е. Демидова. Одесская киностудия. 1989.

эстетически привлекательна, в своем гротескном уродстве скорее забавна, нежели страшна. С другой стороны, взгляд В. Абдрашитова или А. Сокурова слишком «космичен». «Астенический синдром» куда конкретнее, что, впрочем, не мешает ему быть столь же глобальным в своих выводах.

Можно проследить, как, постепенно вытесняя прочие мотивы и сюжеты,

«Астенический синдром». Наташа — О. Антонова

центральной темой последних фильмов Муратовой становится тема смерти.

Смерть матери юного героя фильма «Среди серых камней». Убийство и самоубийство — два сюжетных центра «Перемены участи». В «Астеническом синдроме» эта тема достигает апогея, лишается прежней экзистенциальной окраски и приобретает масштабы социальной катастрофы.

Момент перехода из плоскости экзистенциальной в плоскость социальную разыгран здесь даже сюжетно. Муратова начинает фильм черно-белой новеллой, «фильмом в фильме», поставленным по своему давнему сценарию. Это история женщины, похоронившей мужа. История о том, как через неконтролируемую, освобожденную агрессию, направленную на весь мир, она пытается обрести равновесие, «снова научиться жить». Темой второй части фильма становится социальная агония общества, то состояние, которое, пользуясь медицинской терминологией Муратовой, можно назвать состоянием «клинической смерти». Николай, главный герой фильма, страдает болезненно неадекватной реакцией на окружающую реальность, постоянно то впадая в сон, то мучительно возвращаясь к жизни.

Впрочем, в этом двухчастном построении фильма смерть мужчины в черно-белом прологе прочитывается не только в экзистенциальном ракурсе. Мужчина в кинематографе Муратовой — всегда гарант стабильности, всегда структурирующее начало, вносящее в мир определенность, ясность, смысл. На реального героя «Коротких встреч», на полупризрачного, так ни разу и не появившегося на экране героя «Долгих проводов» направлены все силовые линии и там и здесь. Смерть матери юного героя фильма «Среди серых камней» отзывается не поисками женщины, матери, а поисками отца. Убийство любовника, самоубийство мужа ведет героиню «Перемены участи» к абсолютной, ничем не ограниченной свободе. Это дьявольская свобода, отрицающая само существование морали. Космическая пустота, образовавшаяся вокруг героини черно-белого пролога «Астенического синдрома», бессмысленная, трагически-безумная,— это пустота, освобождающая ее ото всех моральных обязательств и перед миром, и перед самой собой. Речь, в сущности, идет о смерти Бога. Бог умер — и

вся вторая, цветная часть фильма — это уже жизнь после смерти, сюрреалистический, потусторонний мир — мир теней, потерявших свой прообраз, мир без творца, обреченный на гибель. Недаром эта смерть отзывается в финале столь же метафорической смертью, когда герой окончательно засыпает в вагоне метро, уходящем в безнадежную черноту туннеля, и лежит, раскинув руки, как бы распятый на этом грязном, заплеванном полу.

Социальная реальность В. Абдрашитова — странна, выморочна, болезненно кризисна. Социальная реальность А. Сокурова несет черты вырождения, обреченности, предощущение конца. Эсхатология Муратовой куда более карнавальна, абсурдистски вывернута, режиссер в не меньшей степени, чем тот же С. Соловьев, ощущает, что эстетически она может быть выражена лишь на языке кича[1].

Однако если карнавал С. Соловьева — это хоровод социальных масок, постмодернистский маскарад, главная прелесть которого в абсурдном соединении лиц, нарядов, смыслов, жанров, то карнавал Муратовой — это игра жизни и смерти в духе вдохновившего некогда Эйзенштейна мексиканского Дня мертвых с его сахарными черепами, детскими гробиками из шоколада и танцем скелетов. В одном из эпизодов рефреном звучит трагически надсадный вопль эпизодического персонажа: «Колю убили!» Крик захлебывается, попадая в водоворот выморочного быта: истерическая перебранка очереди и продавщицы, гротескно вежливая речь некой старушки, причитания о газовой плите и обвалившемся потолке, экзальтированные рассуждения о всеобщей любви и необходимости кое-кому отрубать руки и т. д. Впрочем, если карнавал Дня мертвых — это смеховое преодоление страха перед смертью, праздник торжества жизненных сил над силами смерти, то здесь акценты существенно смещены. Выморочный быт, «жизнь», торжествующая над смертью, оказывается куда страшнее самой этой смерти. В черно-белом прологе смерть — это трагическая, исполненная дикой боли реальность. Но все же реальность, подчиненная своей логике, со своей ясностью и своей простотой. «Жизнь» второй, цветной части — это бессмысленный, лающий, кричащий, озлобленный шутовской хоровод. Если это и победа, то победа извращенного фарса, пошлого балагана над высокой трагедией, победа плоти над духом. Недаром именно в смерть с таким блаженством ныряет Николай, недаром так страшно всякий раз его пробуждение...

Эпизод с ошарашенным смертью Коли парнем чисто пластически строится как бурное, кипящее страстями и абсолютно бессмысленное круговращение «жизни». Извивающиеся в карикатурных объятиях пары на мосту — затем дом рядом с мостом, обезумевший герой ищет какого-то Мишу, чтобы рассказать о смерти Коли, взбегает по лестнице вверх, из квартиры навстречу ему выскакивают увлеченные спором о всеобщей любви собеседники — камера спускается за ними, те становятся в очередь за рыбой; мы вновь у моста. Да и весь фильм похож на поток как бы путаной, изобилующей бесконечными придаточными предложениями речи. Однако этот бурлящий, обжигающий поток, несмотря на все отступления и водовороты, постоянно возвращается в прежнее русло и движется с той же тупой неумолимостью к некой цели, как та же очередь за рыбой. Но эта цель оказывается блефом. Сюжетное движение закольцовано. Начавшись в метро, оно и заканчивается в метро, сперва герой переживает один из своих приступов сна, в конце он засыпает окончательно. В финале мы вновь слышим текст, звучавший вначале («Как

[1] Кстати, еще до появления «Астенического синдрома» на кафедре киноведения во ВГИКе был защищен диплом, посвященный карнавальной природе всего кинематографа Муратовой. И. Изволова, автор работы, в сущности, предугадала эстетику «Астенического синдрома», хотя тогда лично мне, признаюсь, ее концепция показалась сомнительной.

я люблю тебя... Вот бы сейчас умереть... Ты похож на ангела...»). Юная Маша, спасшая героя из сумасшедшего дома, дословно повторяет речь его жены, а в конце концов, и предает его — как жена...

Соединение черно-белого пролога и второй, цветной части фильма едва ли не самое смелое в художественном отношении и самое в то же время загадочное решение Муратовой. Оно загадочно, в первую очередь, тем обилием смыслов и значений, что возникают из сопоставлений двух этих кусков, причем каждое из толкований, похоже, оказывается верным.

Реальность сотворенной фантазии, «фильма», не сравнима с фантасмагорией призрачной реальности... Этот «фильм» становится как бы увертюрой, где тема смерти словно исполнена на одном инструменте, вторая же часть придает ей симфоническое звучание... Трагедия частная, внутренний тупик каждого отдельного человека столь же, в сущности, безнадежно страшен, как и тупик социальный, как и апокалиптическая катастрофа, перед лицом которой оказывается все общество... Здесь разыграны два типа реакции на окружающую действительность: освобожденная агрессия, бунт против всего мироустройства и — бегство от нее, попытка отключиться от ее электрических разрядов...

Наконец, здесь присутствует еще один чрезвычайно существенный мотив. Время пролога — подчеркнуто «прошедшее». Черно-белое изображение устойчиво связано в нашем восприятии с хроникой, с «киновоспоминанием», кроме того, его стилистика восходит к «ранней» Муратовой эпохи «Коротких встреч» и «Долгих проводов», да и написанный еще в семидесятые годы сценарий генетически связан с тем кинематографом. Однако это вполне абстрактное прошлое — время, когда «Бог умер». В самом начале фильма, еще до кладбища, возникают три благостные старушки, и все вместе почти нараспев произносят слова, становящиеся своего рода эпиграфом к фильму: «В детстве, в ранней юности я думала, что стоит всем людям прочесть внимательно Льва Николаевича Толстого, и все-все всё-всё поймут и станут добрыми и умными».

В № 5 «ИК» за прошлый год была опубликована статья А. Тимофеевского «Последние романтики», вызвавшая бурные споры. Автор анализировал идеологию «шестидесятничества» и — шире — типологию утопического сознания. Один из ключевых выводов критика почти буквально перекликается с этим эпиграфом. Утопизм двадцатых годов воскресает в утопизме шестидесятых: «И там, и там мечта о всеобщности, о царстве Божием на земле, понимаемом, впрочем, по-разному. Но и там, и там утопия. И там, и там вера в неизбежные счастливые преобразования покоится на идее тотального просвещения. «Если все поголовно будут грамотные, то...» Или — «Если все поголовно прочтут Солженицына, то...»

Муратовское: «Стоит всем людям прочесть внимательно Льва Николаевича Толстого...» — объединяет, в сущности, и утопизм шестидесятых (метафорическое время черно-белого пролога), и утопизм эпохи куда более ранней, эпохи «ранней юности» этих старушек, когда, с одной стороны, была окончательно сформулирована на бумаге самая грандиозная социальная утопия века, а с другой — впервые прозвучал по-русски вывод Ницше: «Бог умер».

Внесюжетный, как бы вынесенный за рамки текста фильма эпиграф отзывается к концу его еще одним внесюжетным, внетекстовым комментарием Муратовой. Он тоже апеллирует к нравственным абсолютам. Вызывающий шок прямой хроникальный репортаж с живодерни — эти панорамы по глазам обреченных, как будто бы уже знающих о неизбежности своей мученической смерти собак — обрывается титром: «На это не любят смотреть. Об этом не любят думать. Это не должно иметь отношения к разговорам о добре и зле».

По сути дела, между этими двумя прямыми обращениями в зрительный зал (а старушки смотрят прямо в камеру) — между полюсом утопии и полюсом

абсолютной документальной реальности, между полюсами прошлого и настоящего, причины и следствия, начала и конца — возникает главное смысловое напряжение фильма. Великая утопия уперлась в безысходность реальности, которая уже и не имеет никакого отношения к понятиям добра и зла. Многочисленные ленинские бюсты, как и вся прочая кичевая атрибутика соцарта, лишь карнавально аранжируют эту абсолютно серьезную оппозицию фильма.

И в этом смысле взгляд К. Муратовой на общий с В. Абдрашитовым, А. Сокуровым, С. Соловьевым предмет анализа радикальней и пессимистичней. Из муратовского тупика нет выхода ни в бравурную остраненную иронию Соловьева, ни в космогонические бездны Абдрашитова или Сокурова — ведь небеса «Парада планет» или «Дней затмения» загадочны, может быть, и агрессивны, но уж никак не пусты. Совершив круговое движение, «Астенический синдром» возвращается все к тому же выводу, откуда это движение началось: если Бог и был жив в эпоху Ницше, то он умер здесь и сейчас.

Виктор Гульченко

«Бесхоз»

Место, где бытие непосредственно пересекается с небытием, где жизнь окончательно поступает в распоряжение смерти, делает любые заботы человеческого существования ничтожно мелкими. Там, за кладбищенской оградою, мимо которой в фильме С. Каледина и А. Итыгилова бесшумно скользят манящие уютом трамваи,— большой город и большие хлопоты. Здесь, в этой тишине, непосредственно и обозначающей границы между вечным и сущим, привычно ждешь отрешенности от тех забот и от тех хлопот. Надеешься избыть горе утраты и обрести новую надежду.

Конечно, всякая суета сует рядом с вечностью — ничто. Однако миновать суету невозможно, ибо ведь она и есть жизнь, которую, как известно, пока живы — не ценим. А вечность? Вечность постигается разумом, но ее не воспринимает, не восчувствует душа.

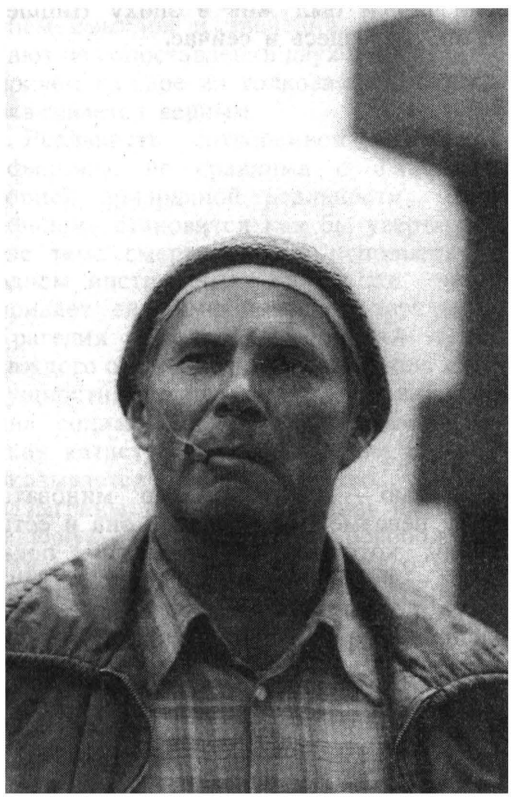
Вечность — пространство физически бесконечное. В лирическом же смысле вечность ограничена Божественным Началом, в которое не каждый верит, но даже атеисту не заказан путь либо в ад, либо в рай. Во всяком случае, и атеисту приходится покидать бренный мир через те же врата — опускаясь в гробу в могилу...

Место, где кончается время жить и начинается время умирать, свело однажды мятежного датского принца с жизнерадостными простолюдинами-могильщиками. Череп бедного Йорика послужил для представителей обеих сторон изящнейшей моделью, наглядным пособием к их философическим упражнениям. Шекспир дал возможность

«Смиренное кладбище»
Сценарий С. Каледина. Постановка А. Итыгилова. Оператор В. Калюта. Художник А. Левченко. Композитор В. Мартынов. Звукооператор А. Кузьмин. Киевская киностудия имени А. Довженко. 1989.

Гамлету испить и из этой горькой чаши, чтобы в полной мере осознать бездонность вопроса «Быть или не быть?» Шут-принц, шуты-могильщики и шут Йорик составили уникальный триумвират, в котором относительность жизни и смерти сделалась буквально зримой.

Но разве их сравнишь — героев знаменитой трагедии и этих вот персонажей фильма «Смиренное кладбище»? Там — космический размах, здесь пятачок, на котором копошатся не люди даже — людишки. Разномастная похоронная команда из «бывших», «вчерашних» личностей с темным прошлым и не менее светлым настоящим, в лучшем случае, безобидных пьяниц, некогда сошедших с нормальной колеи. Что и говорить, колоритнейшие фигуры «дна»: Леха Воробей и жена его Валентина, Кутя и Стас, Финн и Раевский, Борька-йог, Кент, Охапыч... Однако С. Каледин и А. Итыгилов на колорит как раз не напирают, напротив, как могут, приглушают краски кладбищенской экзотики. И потому вас не обдает неприятным холодом при виде печальных здешних сцен. И вас не оглушают специально, не шокируют мерзкими подробностями из жизни кладбищенской мафии, сделавшей святотатство повседневной нормой, безбожно (рядом с церковью!) обирающей убитую горем клиентуру, ловчащей на оградах, памятниках и тем более на «бесхозных» могилах — наживающей мирские радости на людской беде.



«Смиренное кладбище»
Воробей — В. Гостюхин.

И все равно тут — без лобовых обличений, без публицистики — видно, что «ребята» дорожат штатными местами, что сюда, к золотой (порой в прямом смысле слова) жиле рвутся и тянутся не только изгои, что это целое дело, великое везенье — из «негров», кандидатов в могильные мастера, перейти в мастера. Видно и как бесперебойно крутится колесо круговой поруки, как идет подкормка и подпитка всего звена, включая кладбищенского директора Петровича, его шефа из управления Носенко, дежурного милиционера Миколу, тоже урывающего свои крохи. Колесо крутится — и не сдобровать любому отступнику. В фильме, чурающемся натурализма, сделают исключение, когда покажут, как «учили» Гарика, позарившегося на чужие доходы. Выбив клинья из-под огромной мраморной плиты, обрушили всю ее тяжесть прямо на руки нарушителя конвенции. Разбитые, окровавленные пальцы, искаженное гримасой боли лицо Гарика приведут в смятение и «негра» Мишку, и нас — тоже, как и он, людей со стороны.

Суров неписаный устав кладбищенских «ребят». Выделенный в главные герои один из них, Воробей (В. Гостюхин), чтит заведенный кодекс и, кажется, ничем не отличается от остальных. Разве что покалеченной головою, за которую брата его Ваську в колонию

упекли,— крепко, чуть не до смерти поссорились родственнички. В инвалиды угодил здоровый мужик, пивший прежде беспробудно. Воробей прикладывался к бутылке не один, он и жену свою споил и поколачивал ее люто, а когда сосед однажды за Валентину вступился, и того угостил крепко. Раненный в одном бою, ходит он теперь в суд: за другой бой ответ держать.

История настолько привычная и банальная, что приметить и выделить в запьянцовской приблатненной среде подлинного героя автору повести «Смиренное кладбище» С. Каледину стоило немалых творческих трудов. Фильм, собственно, и закрепляет это писательское открытие. Фильм рисует нам одиночество Воробья, неожиданно им осознанное и разом его угомонившее. Жизнь без надежд, лишенная элементарной духовной опоры, предстанет перед внутренним взором героя во всей своей прозаичной очевидности.

Конфликтность этого простого, с виду созерцательного сюжета — здесь. Остальное — жалкие листки отрывного календаря пустой жизни. Ветер утраченного времени разметал эти листки будто мусор. Драма Воробья — не в спорах с пьяной женою, не в безразличии к сопливому косенькому сынку, зачатому без любовного вдохновения, от нечего делать. Драма и не в бессовестном труде ханыг-могильщиков, не в тревожном ожидании судебной расплаты за драку и даже не в очевидной опасности внезапно отдать концы с проломленной башкой. Все это — следствия, а причина драмы, повторим — в неизбывном одиночестве, в растерянности души Воробья. Главный его спор — с собою. В наше крикливо-суетливое время выставить счет себе — большая редкость на уровне подвига. Однако посмотрите, к какому недоблестному итогу подталкивает себя герой: к краху. Сопротивление крепнущему напору извне заметно угасает в нем. Кажется, он сдался... А может, *смирился?* Может, в *смирении* вновь стал обретать себя этот герой «Смиренного кладбища»? Не в примирении с обстоятельствами, а именно в смирении с тем непонятным, невыясненным, что продолжает питать человеческую надежду даже в безнадежности, что побуждает не расплескиваться по пустякам.

Воробей не религиозен. Но если полагать религию одной из ипостасей человеческой партийности, то он у нас — беспартийный верующий. Он как бы принадлежит Богу, весьма смутно отдавая себе в том отчет.

Каледин и Итыгилов касаются тонкой сей материи осторожно, прибегнув к прозаизмам. Вот батюшка (Н. Пастухов) в церковном закулисье кушает борщ — тут, за сугубо мирским занятием, и застает его Воробей. Батюшка благословляет некрещенного грешника перед походом в суд. Церковь в первых частях фильма ничем не выделяется, остается в одном ряду с другими кладбищенскими учреждениями. Она — часть обряда «последнего пути», свершаемого при участии сферы обслуживания. Бытовое обслуживание нашего населения здесь, как и повсюду, с весьма относительной святостью чтит древний ритуал. В эпоху профанации реальных ценностей жизни все отдает профанацией — даже смерть, даже «последний путь». Конечно, случаются номенклатурные покойники, им отдают последние почести с номенклатурными привилегиями, хоронят на номенклатурных кладбищах, полагая, очевидно, что «последний путь» этих-то усопших пролегает в особый номенклатурный рай, а если и в ад, то тоже не простой, а номенклатурный. Но на здешних задворках вечности, в этом приюте для простых смертных все соответственно проще, все профанируется, не по высшему разряду. И в этом органичном по-своему мире кладбищенских служб исправно тянущая свою лямку церковь не выделилась бы, не обнаружь в себе Воробей неодолимой тяги забраться на колокольню. Объяснение этому намерению тоже нашлось прозаичное: все, мол, снизу на покой приходится глядеть, хоть бы разок — сверху... Для оператора фильма В. Ка-

люты данная перемена ракурса совпала, на счастье, с открытием нового мировидения героя. В пейзаже небольшого городского кладбища и скромной местности окрест его, представшем взору героя, возникла и зазвучала, уместно поддержанная музыкой «Всенощной» А. Архангельского, радость *смирения*. Того самого вырвавшегося сейчас наружу чувства, что все чаще в последние дни озадачивало и смущало Воробья.

Созданный В. Калютой кладбищенский образ оправлен в двойную раму — осени и зимы, последних листопадов и первых холодов. Здесь, в этом зримом приближении к застылости, угадывается угасание нестарого еще Воробья, движение к окончательному его надземному мигу. Каждодневно рывший могилы другим, он, похоже, вырыл ее и себе — вот ведь как в конце-то концов получилось.

День рождения Воробья — сороковник стукнул! — и в повести, и в картине окажется рядом с днем его смерти. Близость эта обнаружится нечаянно, даже как бы случайно — авторы фильма без истерики и нагнетания пафоса встретят трагическую неожиданность. На наших глазах Воробей, жесткий скуластый человек, с признаками сохранившейся еще силы и воли, вдруг истает. Испарится, будто его и не существовало. Двинется от сороковника к сороковинам...

Нельзя было ему, с башкой продырявленной, пить, опасно было пить. Самоубился, выходит, он таким своеобразным способом. Но и в этом последнем своем поступке герой оказался верным внутреннему слову и выбранному стилю жизни.

Нелепая смерть оборвала нелепую жизнь.

Воробей выпорхнул из клетки жизни в просторы смерти с обидной незаметностью.

«Ты знаешь,— сказал он однажды «негру» Мишке,— человек сразу после смерти на 32 грамма легче делается. Душа отлетает. Во как!»

Допрыгался, дочирикался Воробей. Отлетела крохотная душа его к Богу — вот и все происшествие фильма. Еще один раз покажут нам с колокольни снятое смиренное кладбище, принявшее в лоно свое нового путника. Сиротливая фигурка Валентины на белом снегу сверху будет смотреться неким темным пятном, и только. Ни слез, ни горя, ни особых хлопот: «ребята» — привычное дело — сноровисто затолкали новобранца небытия в одну из дефицитных ячеек теснющей потусторонней коммуналки...

Жизнь человеческая у нас давно и, кажется, бесповоротно изрядно обесценилась. Так долго усердствовали в неискренности, заигрывая и заискивая перед «простым человеком», что постепенно приравняли его к пустому месту. Попал он в «бесхоз».

А началось все с небрежения верой и святостью. В раже неистового атеизма вместе с верой в Бога отняли веру в наивысшее предназначение человека. На место этой попранной веры назначили иную — веру в «светлое будущее». Лишили человека настоящего — и погнали его в массе ему подобных не ведая куда. В «бесхоз»...

Герой «Смиренного кладбища» плыл по течению — это ли не самая привычная, самая распространенная форма бытия многих из нас! И это ли не общая наша трагедия — трагедия недоосуществившихся людей! Смотря этот фильм, проникаешься ощущением, что не одного могильщика Воробья захоранивают его товарищи по работе — это нас будто бы погребает жизнь, в которой мы зацепились лишь кое-как, в которой до конца не реализовались. Безропотная подчиненность сложившемуся укладу, пришедшая на смену ничего не давшим попыткам противиться ему,— наверное, единственная оставленная нам возможность прогневавшегося на нас за что-то Бога.

За что же гнев сей праведный? Да как раз за неправедность, за недостойное раболепство наше, доведенное антихристами казарменного социализма до распоследних, вычурно уродливых степеней. Рабы, мы рабством и нака-

заны. Не о смирении тут речь: до смирения надобно возвыситься, на что нашел в себе силы могильщик Воробей. Тут именно о *примирении* приходится говорить. Не сладивши с безобразиями жизни, мы *поладили* с ними.

Поэзией угасания напоен ныне не только покойный кладбищенский воздух. Хотя, казалось бы: это сегодня-то! Меж тем за бьющей через край энергией встревоженного трудно дающимися переменами народа, за его тоскливой озабоченностью поисками хлеба насущного, за всем этим как никогда противоречивым общественным настроением угадывается и нечто, подспудно все активнее отрицающее суету. Это нечто — отчаянное равнодушие, достигшая верхних регистров звучания массовая надсада: нет более никакой мочи *так* дальше существовать. Социальный рай взамен рая религиозного обнаружил полнейшую свою призрачность. Быт до крайности опостылел. Кто-то еще сражается за всемерное его улучшение, но подобные Воробью люмпены и в расцвете-то сил не вдохновлялись общими иллюзиями, а сейчас, на отшибе жизни, и вовсе замкнулись, зациклились на *маете*.

Гостюхинская сосредоточенность на последнем жизненном рывке героя, на прощальном его усилии доискаться мало-мальского хотя бы смысла обеспечила живое зрительское участие в судьбе непутевого Воробья. Авторы «Смиренного кладбища» сохранили старинный интерес к человеческой психологии, к внутренней мотивации поступков героя. Воробей в повести достаточно объяснен, чтобы быть правильно понятым. Воробей в фильме, быть может, мало раскрыт во взаимоотношениях со средой, но наверняка точно схвачен как современный человеческий тип, как предствитель «дна» 70—80-х годов.

Мы все сетуем на медленность перемен, все ищем виноватых среди инородцев, среди политических или экономических оппонентов, все требуем от слов переходить к делу, как незабвенный чеховский профессор Серебряков, но мало берем в толк, что основные движущие силы общества — это давно сформировавшиеся поколения, вполне сложившиеся типы. Они не только не хотят — они не могут и не станут меняться. Достаточно того, что они, истинные герои застойного времени, вынесли, между прочим, все удивительнейшие метаморфозы его.

«Теневая» экономика не могла не породить столь же «теневую» идеологию и «теневую» нравственность. И когда наконец пропадет охота глумиться над прахом одинокого Леонида Ильича, *закономерно* восшедшего на партмонархический трон и *закономерно* отбывшего там отпущенный природою и допущенный общественной моралью срок,— тогда нам придется сделать объектом исследования и наше коллективное участие в процессе повсеместного одряхления и вырождения, а стало быть, обратить пристальное внимание на выковывавшиеся в ту пору человеческие индивидуальности.

«Наш бронепоезд», «Слуга», «Смиренное кладбище», а теперь вот и «Астенический синдром» Киры Муратовой — фильмы, с разных сторон проливающие свет на недавнее прошлое. На годы и дни, продолжающие избываться в нас сегодняшних.

Разные по эстетике, фильмы эти хуже или лучше усвоили и передали своеобразную этику эпохи, массовую ее психологию. Чаще всего они лишь социологичны — и на том, конечно, спасибо. Но в каждом из них ощутимо стремление и к художественной достаточности, а «Астенический синдром», кажется, уже содержит и переизбыток ее. Но это только кажется, потому что пестрый, откровенно нестройный, диссонансный, и увлекающий и раздражающий «Астенический синдром» органичней прочих картин соответствует контексту текущей эпохи. Собственно, фильм Муратовой и есть голос этой эпохи — ее совесть и ее бессовестность, ее велеречивость и ее косноязычие, ее смущение и ее бесстыдство, ее нежность и ее грубость, ее странная доброта и ее равнодушно-оголтелая жестокость и т. д. и т. п.

Уж «Астенический синдром» точно не про них — про нас. В нем происходит стыковка минувшей и настоящей эпох, добавим, и расстыковка тоже. Если человек — это стиль, то эпоха — тем более. «Астенический синдром» — это разностилье современной Муратовой, отразившей разностилье эпох. Это лирический репортаж с перекрестка эпох, где возникла человеческая «пробка», где нарушены правила человеческого общежития. Рядом с некоторыми киносочинениями «постмодернизма», откровенно наивными и даже в своей философии жалкими, рядом с этими видеоклипными оттисками с «эпохи маразма» муратовский фильм возвышается будто Гулливер среди лилипутов.

«Наш бронепоезд», «Слуга», «Смиренное кладбище» прочитываются теперь как некая прелюдия к «Астеническому синдрому», идейная подготовка его. В картине Каледина и Итыгилова два эпизодических персонажа, могильщики Кутя и Стас, эти гений и злодей кладбищенского мира, выступают своего рода предвестниками неминуемого спора эпох, распада «связи времен». Старый добрый, из бывших фронтовиков, Кутя (Л. Борисов) и молодой отпетый циник Стас (В. Авилов) — представители не просто разных поколений, а уже разных эпох. Усопшему Воробью выпало стать «бедным Йориком» меж ними, фигурою для размышлений — не столько реальным героем, сколько олицетворенным подтверждением того, что Бог еще жив и он — в человеке.

«Астенический синдром», по замечанию критика Д. Попова, высказанному в данном номере, подтверждает умозаключение великого философа о том, что Бог уже умер.

Надо было нам заснуть каким-то беспробудным сном, чтобы сама жизнь казалась сном, а сон — явью, как в «Астеническом синдроме», дабы поверить в то, что Бог — умер. И надо было герою «Смиренного кладбища» умереть по нелепой случайности на поле смертей, чтобы оставить нас с надеждою, будто Бог жив. Ведь если человек попал в «бесхоз», то кто-то же должен оставаться хозяином жизни?

В. Притуленко

Здесь тебя не встретит рай

Действие берет начало с места в карьер с первого кадра, где общим планом, с верхней точки, увиден огороженный бетоном голый плац с выстроенными в каре детьми в одинаковых черных робах. Из внушительной шеренги здоровенных, налитых детин-воспитателей ленивo, неспешно падают слова: «Ну вы, ублюдки... Сегодня совершил побег воспитанник пятого отряда Григорьев. Пока его не найдут, все учреждение переводится на особый режим содержания... Напра-во!» И далее — ночной плац, дети, коротающие, сидя на земле, часы «особого режима». На этом фоне первый титр: «СЭР». Что за «сэр» такой? Кличка?

Между тем беглец неторопливо проходит под носом дежурных милиционеров, бдительно осматривающих вокзаль-

---

«СЭР»
Автор сценария и режиссер С. Бодров. Оператор Ю. Схиртладзе. Художник В. Кострин. Композитор А. Раскатов. Звукооператор В. Карасев. «Мосфильм». 1989.

ную толпу, берет билет, садится в автобус. Юный супермен с ясным взором чуть косящих глаз, за внешним спокойствием — сжатая пружина, готовность бежать, обороняться. Волчонок в овечьей шкурке добропорядочного, благополучного мальчика — успел где-то переодеться в «цивильное», в чужой кожаной курточке чувствует себя уверенно, как в своей. Действительно, «сэр»...

Комфортабельный «Икарус» мягко, беззвучно мчит по автостраде, увозя счастливого беглеца навстречу свободе, прочь от спецшколы для несовершеннолетних правонарушителей. Скорость. Дорога. Воля. И песня: «Good bye, Америка, o! Где я не буду никогда... Мне стали слишком малы твои тертые джинсы, нас так долго учили любить твои запретные плоды...»

«Америка» — хит «Наутилуса Пампилиуса», прощание с великой иллюзией семидесятников — мечтой о свободе, чья обетованная земля там, за океаном. «Где я не буду никогда...» Звучащая на титрах «СЭРа», эта песня поначалу воспринимается лишь как эмоциональная подстройка, аккомпанемент к радости вырвавшегося на волю подростка.

Вспоминаются — естественное побуждение найти связь в двух разных произведениях одного автора — кадры иного фильма. Старенький автобус, бодро преодолевающий километры степной дороги под четкие ритмы «Битлз», везет молодых неприкаянных бродяг-музыкантов от одного маленького приключения к другому. Беспечные ездоки, небрежно носящие хипповые майки и потертые джинсы, лениво раскинувшиеся на сиденьях, расслабленные в движениях, вольные в отношениях, они играют в свободу — в Америку. Это — из «Непрофессионалов». Я отмечу лишь одну особенность фильма — остраненность авторского взгляда, которую невольно приписываешь героям, чувствующим себя в собственной стране пришельцами с чужой планеты. Этот угол зрения позволяет им при желании принять казахскую степь, проплывающую за оконцами автобуса, за, допустим, арканзасскую: «Где я не буду никогда»...

Разумеется, в «Непрофессионалах» эта игра в «Америку» была лишь побочной, фоновой темой. В «СЭРе» автор предполагал «сыграть по-крупному» — сделать «советский американский фильм».

Сам сюжет побега из тюрьмы как будто напрашивался на такую игру, провоцировал жанр, диктовал стиль, избирал героя — эдакого отчаянного одиночку, бесстрашно преодолевающего

«СЭР».
Саша Григорьев — Володя Козырев

опасности. А цель беглеца — колония, где отсиживает очередной срок его отец,— давала возможность увенчать «фильм-побег» рвущим душу сентиментальным аккордом финала.

Сергей Бодров, ходящий у нас в «молодых режиссерах», одновременно и

опытный драматург-профессионал со стажем, без простоев и ощутимых неудач. Его упорная борьба в режиссуре со сложившимся собственным имиджем сценариста-комедиографа — сюжет особый, здесь его касаться не будем. Важно другое: сценарий «СЭР» писался твердой, уверенной рукой. С оглядкой на известные образцы да при наличии профессионализма сконструировать «американский» фильм — задача посильная.

Тем не менее сюжет, так динамично раскрученный в самом начале, неожиданно стопорится, тормозит. Действие уступает место созерцанию уже в первом прибежище на пути беглеца — у его, видимо, давней знакомой, непутевой и одинокой Клавы. Метраж щедро тратится на зарисовки убогого быта Клавиных соседей, живущих в немыслимо жалких «курятниках». На пьяную пирушку у самой Клавы. На длинный ее проход по двору милиции, куда она явится, чтобы «заложить» своего постояльца.

Так же методично и пристально будет рассмотрена милицейская инспектрисса — хладнокровная дама с ухватками лагерной капо, равнодушно тасующая в руках Сашину судьбу — его документы и запрос «осужденного Григорьева» о сыне. Она же опознает Сашу по татуировке на правой кисти — «СЭР».

В полутемном карцере спецПТУ, куда будет водворен пойманный беглец, зрителя ожидает разгадка названия фильма. Над голыми нарами на стене запечатлен вопль души какого-то «воспитанника»: «Свобода — это рай». Титр пояснит, что «сэр» — тюремная татуировка.

В подробностях быта: казарменных коридорах, обшарпанных сортирах, хождении воспитанников строем, обыске их перед сном, молчаливом, единодушном избиении Саши в ночной спальне — в каждом миге этой жестокой, тюремной, по сути, жизни — обжигающая достоверность, точность знания материала.

Разумеется, съемкам предшествовали поездки в такие же спецшколы и колонии. Освоение натуры нанесло неожиданный и мощный удар по замыслу «американского» фильма. Перед лицом жестокой, бесчеловечной реальности детских тюрем конструирование стало невозможным, игра в «Америку» — неуместной. Следование канонам жанра отодвинулось на дальний план. На первый вышли «эмоции» — боль, совесть, сострадание. Материал уводил автора за рамки профессиональных проблем в пределы не менее значимых — нравственных.

Взяв на себя ответственность за реальную судьбу исполнителя главной роли — воспитанника спецшколы Володи Козырева,— режиссер этим шагом окончательно утвердил для себя превосходство нравственной задачи над чисто художественной. Поэтому — good bye, Америка! И поэтому же, кстати, не хочется предъявлять «СЭРу» претензии по части некоторых профессиональных и художественных просчетов.

СпецПТУ, куда заключен Саша, как будто накрепко закрыто от внешнего мира и совсем не нуждается в колючей проволоке в три ряда и охранниках с собаками, о которых мечтает помощник по режиму Агеев. Никто не помешает этому сытому, вальяжному вертухаю царить в своем маленьком государстве, самоутверждаться в безраздельной власти над «ублюдками»: «Они все здесь по пьянке деланные». Да что там внешний мир! Для этого внешнего мира Саша как раз — заведомый враг. И совсем не он, не Саша вызовет сочувствие у молоденькой медсестры, но здоровенный служитель из детского спецприемника, конвоирующий мальчика в больницу: «Тяжелая у вас работа». И врач никак не отреагирует, когда на его глазах милиционер изобьет Сашу ногой в тяжелом сапоге.

Но «свобода — это рай». И Саша повторно идет в бега. На этот раз удачно — до конца преодолевая немыслимо длинный путь от Алма-Аты до Архангельска. Но его печальная одиссея шаг за шагом разрушает блаженную иллюзию о том, что за стенами ненавистного спецПТУ, куда он попал, кстати, из столь же ненавистного детдома,— что за этими стенами ожидает чаемая свобода.

Ее нет.

Есть странный, вывернутый мир, сам воздух которого напоен липким страхом. Здесь Сашу снимают со случайного ночлега заливистой трелью свистка или травят собакой доблестные вохровцы. Здесь ловят, ликуя победу,— «держи вора!» — и даруют свободу на полном ходу стремительно несущегося поезда — «прыгай!» Здесь со внезапно пробудившимся в сонных глазах спортивным интересом наблюдают: «ловят кого-то».

Какой там рай! Убогий быт предместий. Городская больница, похожая на каземат, вдоль стен которой, как арестанты, покорно ожидают больные в мышиных халатах... Угрюмая, серая Москва, мрачной громадой проплывающая за окнами поезда... Истеричное частушечное веселье на борту северного парохода...

Лишь трое свободных людей, способных помочь и пожалеть, встретятся на длинном Сашином пути.

«Жрица любви», которая заставит раскошелиться и для Саши своего кавалера да выставит его поскорее, чтобы дать ночлег беглецу. Глухонемой конюх, с которым Саша проделает изрядный кусок пути в товарном вагоне. И, наконец, монашка, что спасет мальчика на последнем этапе побега, уведя его прямо из-под носа милицейского патруля. Все трое — каждый, как видим, в силу разных причин и побуждений — находятся в противоречии с общим законом, незримо нависшим над этим угрюмым миром, где «человек человеку — товарищ волк». И недаром рядом с этими свободными душами смягчается ожесточенное сердце затравленного паренька. Но к ретивым «охотникам» его сторожкая душа с готовностью поворачивается своей темной изнанкой. А там уже — холодный мрак отчаяния, готовность на все...

Чем ближе Саша к конечной цели своего путешествия, к краю России, тем очевиднее меняется его обличье. Вместо отчаянного «супермена» — усталый, сгорбленный парнишка в ватнике месит грязь под осенним дождиком. Меняются ритм, интонация, атмосфера фильма. Чем дальше, тем явственней проступают черты традиционной русской поэтики...

Исчезает последняя смутная надежда на какую-то немыслимую, волшебную помощь извне, на невозможный «счастливый конец». Навстречу Саше выйдет мрачный урка, безучастно и вяло взирающий на внезапно появившегося сына. И будет длиться мучительное в своей неразрешимости напряжение. Ночью в наводящей тоску тюремной комнате свиданий отец ровно, без интонаций рассказывает сыну о себе. Что родился в лагере, где мать, посаженную на пять лет за пять украденных колхозных огурцов, «прижал», может, вор, а может, охранник. Когда вышла, хотела бросить на вокзале, да пожалела...

Круг замкнулся. В мире-тюрьме и отец, и сын рождены зэками. Общество назначило им такую социальную роль. Она передается по наследству, как титул. Титул з/к.

Не поможет никто. Даже начальник колонии, каким бы чутким и благородным он ни был. Он так же не свободен, как все. Им управляет служебный долг, обязывающий отдать тебя в руки милиции. Помощи извне ждать не приходится. Спасение в тебе самом. Ты сам надежда и опора. И сам выбираешь свой внутренний закон. Саша выбрал милосердие. И взял на себя еще и эту тяжесть — безвольного, опустошенного, усталого зэка. Наврал про спецшколу для одаренных детей. Пообещал долгую счастливую жизнь после срока: на свободе, вдвоем, в своем доме, с мопедом и всем, что способна изобрести твоя голодная детдомовская фантазия. Поклялся: «Я буду тебя ждать». Дал отцу силу жить и «мотать» свой срок. И — пошел отсиживать свой.

На фестивале в Монреале «СЭР» получил Гран-при с символическим названием «Приз всей Америки». Разумеется не за «Америку», которой в фильме нет, но за человечность, которая есть.

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы марта	В. Гульченко	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Караханян	Н. Сиривля	Е. Стишова	М. Сулькин	А. Титов	П. Шепотинник	К. Щербаков
ВДВОЕМ НА ГРАНИ ВРЕМЕНИ Молдова-филм	2		2	2	2		2	2		2		
ВОЗВРАЩЕНИЕ ХОДЖИ НАСРЕДДИНА Киностудия имени М. Горького	3	4	3	3	3,5	3,5	3	3	3	3,5		
ВЫСОКАЯ КРОВЬ Беларусьфильм	2	2	2	2	2	2	2		2	1		1
ГУ-ГА Одесская киностудия				3		2,5		3		3	3	3,5
ДИВЕРСИЯ Азербайджанфильм	2		2	2		2	2	3	2	2		
КРУГЛЯНСКИЙ МОСТ Беларусьфильм	3,5	4		4	4	4	4			3,5		4
МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК НА БОЛЬШОЙ ВОЙНЕ Узбекфильм	2,5	2	2		2,5	2,5	2			2		2
ПОСВЯЩЕННЫЙ Ленфильм	3,5		3,5	3		4	3,5		3	3	4	3,5
СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК Ленфильм	2	2	2	3					3	2		
ЧАША ТЕРПЕНИЯ Мосфильм	2		2				2		2			2

Василий Аксенов:

«Я в основном пишу для русских читателей...»

Интервью ведет Владимир Синельников

Это было ровно тридцать лет назад. В Москве открылись два первых молодежных кафе. Одно называлось «Молодежное», второе — «Аэлита». Тем из молодых, кто во время Съезда народных депутатов ходил на митинги в Лужники, а сегодня на Пушкинской площади покупает у активистов «ДС» их газету, трудно, к счастью, представить, что открытие двух кафе было расценено как политическое событие даже западной прессой. Дело в том, что там можно было подняться из-за столика и произнести речь. И хотя состав совета кафе (идеологического органа «Аэлиты») и содержание каждого вечера утверждались в авторитетных комсомольских кабинетах, а наблюдать за стремящимися к молодежной вольной трибуне «инкорами» был приставлен специально отряженный в кафе сотрудник КГБ, вечера в «Аэлите» были прекрасны. Разве можно забыть, как Евгений Евтушенко привел туда восьмидесятилетнего Роберта Фроста. И прекрасный американский поэт читал в кафе свои стихи. А потом сам Евтушенко написал стихи «Роберт Фрост в «Аэлите». «Аэлита» была одним из островков своего времени, где вешние воды оттепели бурлили особенно интенсивно.

Тридцать лет спустя... Время, которое мы поминаем теперь недобрым словом, не пощадило, конечно, и «Аэлиту». Строгие комсомольские начальники (один из них, кстати, сейчас занимает очень высокий пост в МВД СССР) разогнали совет кафе, оно стало сонной общепитовской «точкой». Но, видно, даже дух «Аэлиты» кому-то не давал покоя, и ее снесли бульдозером. По сегодняшний день там, на Садово-Каретной, пустырь — как своеобразный памятник вольнодумству нашей юности.

Пришла пора вспомнить вечер, который может удачно предварить публикуемый ниже диалог из будущего фильма,— о судьбах тех деятелей нашей культуры, которых сейчас мы уже привычно отправляемся встречать в «Шереметьево-2».

Гостей «Аэлиты» приветствует председатель совета кафе Илья Суслов. Тот самый Суслов из ансамбля «Первый шаг» ЦДРИ, из журнала «Юность», основоположник и заводила «Шестнадцатой полосы» в «Литературке». Он открывает литературный вечер «Аэлиты». Перед ним за столиком Белла Ахмадулина, Анатолий Гладилин, Василий Аксенов.

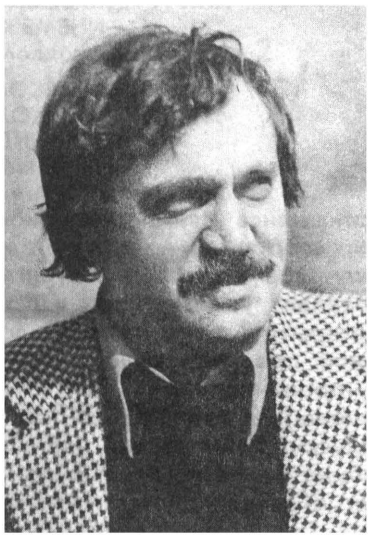
— Кого ждем? — спрашивает Суслов у зала, спрашивает с иронией, давая понять, что когда перед ним «такие люди», кого же еще ждать.

Это здесь, на журнальной странице, вопрос от ответа отделяет время, там, в «Аэлите», он прозвучал сразу же.

— Салáна[1],— невозмутимо произнес Аксенов.

Вопрос — ответ. И «Аэлита», и писательский столик — на уровне. Но время шутить, чувствовать себя свободными приближалось к концу.

И вот прошло тридцать лет... Вашингтон. Днем я встречался с Ильей Сусловым, сотрудником журнала «Америка». Он подарил мне свои книжки, они изданы в Америке, а написаны по-русски и о России. А вечером такси везет нашу съемочную группу в вашингтонский Даун-таун — домой к Василию Аксенову.



Владимир Синельников. В нашей беседе примет участие оказавшаяся у вас в гостях Татьяна Толстая, так я понимаю?

Василий Аксенов. Мы с Татьяной не против.

В. Синельников. И я не против. Татьяна Никитична, вы любите творчество Аксенова?

Татьяна Толстая. Да, и всегда любила. Я помню, когда училась в школе, был страшный ажиотаж: старшие классы обсуждали «Звездный билет», а я была маленькая, и меня не пустили. Вот, Василий Павлович, какой вы старый, вот какой вы знаменитый уже сколько лет. Я-то уже старая, а вы все еще знаменитый.

В. Синельников. Вы дружите с Василием Павловичем?

Т. Толстая. Да я Василия Павловича второй раз вижу. Мне всегда хотелось с ним познакомиться...

В. Аксенов. Мы подружились. Мы с Таниным дедушкой очень дружили. Алексей Толстой один из моих любимых писателей.

В. Синельников. Василий Павлович, начну с профессионального вопроса: над чем вы сейчас работаете?

В. Аксенов. Я, по-моему, самую экспериментальную в своей жизни вещь затеял. Она не столько экспериментальна в смысле формы, я ведь немножко люблю выдумывать и мудрить с формой, с языком...

В. Синельников. Многим казалось, что не немножко...

В. Аксенов. Может быть, и чересчур. В данном случае речь идет о романе, который я пишу по-английски, хочу попробовать такую вот наглость проявить. По сути дела я уже черновик написал.

В. Синельников. А реалии американские?

В. Аксенов. Реалии вашингтонские, сугубо вашингтонские. Все происходит в Вашингтоне. Но среди действующих лиц есть один советский, человек с Арбата, так сказать, из Кривоколенного переулка. Он сюда приехал...

В. Синельников. С вашей судьбой?

В. Аксенов. О нет, это ученый, ученый-холостяк типа Пьера Безухова. Большой, толстый человек, которого никогда никуда не выпускали всю его жизнь до

[1] Французский генерал, главарь «оасовцев», поднявший мятеж в Алжире. В то время, когда проходил памятный вечер в «Аэлите», его имя не сходило с газетных страниц.— *В. С.*

пятидесяти лет. И вдруг он выпущен на волне гласности и перестройки, приехал в Вашингтон трудиться в научном институте. И вокруг всего этого, не вокруг ученого, а вокруг разных, связанных с ним обстоятельств разворачивается смешной, комический, иронический, детективный, фантастический сюжет. Штука эта называется неуклюже по-русски, а по-английски тем, кому я рассказывал о своем замысле, название очень нравится: «Желток яйца». Но, кажется, и по-русски неплохо звучит, как вы считаете?

В. Синельников. Я думаю, что вы не настолько забыли русский, чтобы не чувствовать, как это звучит...

В. Аксенов. Мне кажется все-таки, что «Желток яйца» это неплохо, правда?

В. Синельников. Я не специалист по русской литературе, как вы и Татьяна, но, по-моему, ваш эксперимент — это второй опыт после Набокова?

В. Аксенов. Нет, здесь среди эмигрантов было уже несколько подобных опытов — среди более молодых писателей. В частности, Саша Суслов — у нас здесь в Вашингтоне есть такой прозаик. Он написал роман по-английски, правда, я не знаю, напечатан он или нет. Я знаю еще одного такого — Алик Гуревич, он тоже написал роман по-английски. В общем, люди пробуют. Для меня это, понимаете, Владимир Львович, сугубо частный случай, в какой-то мере даже творческое хулиганство. Я не собираюсь писать по-английски. Но поскольку я преподаю в университете, я вынужден все время улучшать свой английский. И однажды меня посетила идея: почему бы мне не улучшать его таким образом. Английский — не мой язык, но тем не менее почему не попробовать, так я решил.

В. Синельников. В предисловии к одному из написанных по-английски романов Набоков пишет, что, переводя его на русский язык, некоторые страницы он переписал заново. Иначе не получалось. Вы планируете перевести свой написанный по-английски роман на родной язык?

В. Аксенов. Я сначала хочу проверить, не вынесут ли меня из города на шесте за мой английский, хочу сначала дописать его и отдать профессиональному редактору. И когда все будет проверено, если это действительно будет звучать... Я уже читал один раз главы здесь, набрался наглости и в своем университете прочел большой аудитории главу.

В. Синельников. В каком университете?

В. Аксенов. Джордж Мейсон. Я работаю в университете Джордж Мейсон.

В. Синельников. Вы читаете лекции, у вас свой курс?

В. Аксенов. Я там считаюсь профессором, не регулярным профессором, а как бы почетным профессором. Там есть институт такой профессуры, которая осуществляет интеллектуальную связь между разными дисциплинами и факультетами, я один из них. Я веду сейчас два семинара. Один семинар с молодыми студентами — первокурсниками и второкурсниками, он называется «Современные течения в русской и советской литературе». По времени — после Сталина до гласности, вот это тридцатилетие. Я им рассказываю о делах, участником которых был отчасти и сам, поэтому они считают, что я не только профессор, но еще и учебное пособие. И второй семинар уже для старших, для молодых писателей (там есть писательский курс), он касается романа как жанра, называется «Упругость жанра». «Современный роман — упругость жанра». На примере двенадцати русских романов.

В. Синельников. Литературоведение — это вынужденный шаг, средство к существованию или еще и труд души?

В. Аксенов. Это начиналось у меня только как поиски средств существования, потому что я тут понял довольно быстро, что на книгах не проживешь. Вообще-то это типично для Америки, писатель здесь привычно ассоциируется с университетом. Практически девяносто процентов писателей работают в университетах. Приход в университет для меня был необычен, поскольку в России нет этой традиции, а для Америки это со-

вершенно нормально. Я начал с первого дня прибытия в Америку работать в университетах. В Мичиганском университете, потом в университете Южной Калифорнии, потом в нескольких университетах вашингтонской зоны, и, наконец, сейчас я в Джордж Мейсон. Но надо сказать, что началось это именно как вынужденное дело, а сейчас — я чувствую — оно стало для меня благодарным трудом. Я осознаю его значение, когда ко мне приходят молодые американцы, которые ничего не знают не только о русской литературе, но и вообще о той далекой для них стране. Она почему-то оказалась страшно далеко, так далеко, как я никогда и не предполагал. Даже Китай, скажем, ближе Америке, чем Россия, уж, не говоря о Мексике или Латинской Америке.

В. Синельников. Вы сказали, что меньше надеялись на литературу как на средство существования, но тем не менее я встречал много ваших книг, изданных уже здесь. Как складывалась ваша литературная судьба, какие книги переводились, какие были написаны и изданы здесь?

В. Аксенов. Здесь я издал сразу несколько своих книг, которые не мог издать дома, в частности, самую главную мою книгу, написанную еще в Советском Союзе,— «Ожог». Вот она. Видите, довольно красивое издание, и, кстати говоря, компания «Метрополя» на обложке. Это очень хорошая фотография Валерия Плотникова. Редактор этой книги, приехав ко мне, увидел эту фотографию на стене и сказал: «Я должен взять ее для обложки». «Ожог» я сначала издал здесь по-русски, потом он был переведен. В конце концов перевели роман «Остров Крым», тоже написанный в Советском Союзе. Он тоже сначала был издан по-русски, а потом переведен. Позже я издал по-русски сборник из пяти пьес, которые, конечно, не мог напечатать в Советском Союзе в период застоя. Хотя это о лягушках и называется «Аристофаниана с лягушками».

В. Синельников. Книга Фазиля Искандера об удавах и кроликах уже напечатана у нас.

В. Аксенов. Это очень отрадно. Но «Аристофаниана с лягушками»... Казалось бы, для периода застоя это подходящее название, но тем не менее ее не напечатали. Здесь я написал, не считая того романа, с которого мы начали нашу беседу, два романа: «Бумажный пейзаж» и «Скажи: изюм». Он сейчас переведен, скоро будет издан по-английски. Затем я написал книгу очерков об Америке «В поисках грустного бэби», вызвавшую целую бурю в журнале «Крокодил». Пузыри прямо-таки бурлили.

Итак, три большие книги, сейчас кончаю четвертую. Естественно, если бы я не работал в университете, у меня было бы больше времени, я бы написал больше книг, но тем не менее все-таки и так довольно много успел.

В. Синельников. Если бы вы оставили университет, то ваша литературная деятельность дала бы вам возможность существовать как писателю?

В. Аксенов. В том случае, если бы я продал свою квартиру здесь в Вашингтоне и переехал бы, скажем, в Южную Дакоту. Тогда бы я мог жить на свои литературные заработки. Здесь дорого, слишком большая квартплата, дорого стоит жилье. Главный расход здесь — это жилье. Сократив свои расходы до какого-то минимума, как, скажем, делает наш общий с Татьяной друг Саша Соколов, я мог бы прожить литературным трудом. Саша очень мало тратит, почти ничего. Он живет в Вермонте, в лесу.

В. Синельников. В Вермонте живет еще один русский писатель.

В. Аксенов. Да, мы их обоих, Александра Исаевича Солженицына и Сашу Соколова, называем так: одного, главного,— «Первое вермонтское чудовище», а второго — «Второе вермонтское чудовище». Это шутки здешней литературной эмиграции.

В. Синельников. Вас часто посещают воспоминания о России?

В. Аксенов. В последнее время они посещают меня чаще в связи с вдруг распахнувшимися границами. Одно время мы были так сильно изолированы, просто напрочь изолированы. Никто не ездил, письма не приходили, и мы стали очень

сильно отрываться и удаляться от страны. А сейчас в связи с тем, что вдруг появилось такое бурное движение в обе стороны и очень много рассказов о сегодняшней России, о Москве, обо всем прочем из той жизни, я часто ловлю себя на том, что снова возникают воспоминания.

В. Синельников. Вы читаете советскую литературную периодику, публицистику?

В. Аксенов. К сожалению, не в том объеме, в каком хотелось бы, просто времени не хватает. Но так или иначе я пытаюсь следить, читаю «Огонек», «Новый мир», «Юность», когда попадают в руки. Но, к сожалению, очень мало времени. Мне ведь надо следить за литературным процессом в этой стране. И всякий раз переключение с русского на английский и обратно — это довольно сложный процесс, он вызывает определенные трудности.

В. Синельников. Вы сказали, что распахнувшиеся двери и тот духовный контакт, который сейчас появился, вновь вызывают у вас воспоминания. Вы считаете отрадным, что наступил такой момент?

В. Аксенов. Ну, конечно. Я не раз говорил здесь в различных аудиториях, что происходящее в последние годы в Советском Союзе — это чудо. Честно говоря, никто из нас не ожидал, что так повернется дело и что внутри общества найдутся силы, способные мыслить в этом направлении. Это очень отрадный момент, очень отрадный. В сущности появилось... просто стало меньше вздора, меньше вздора. Это обнадеживает, хотя до окончательных выводов еще далеко. Еще очень трудно сказать о том, во что все это в конце концов выльется. Взять сравнительно недавнюю кампанию в «Крокодиле». Как это можно иначе назвать, если не травлей, это была настоящая травля, растиражированная 3,5 миллионами экземпляров. С совершенно немыслимыми призывами привязать меня к позорному столбу, всенародно плевать в лицо. Хотя я понимал, что это бред сивой кобылы, но тем не менее мало приятно, когда говорят: какой он там профессор, он там перед каждым сержантом ЦРУ стоит на вытяжку и говорит: «Чего изволите?», а ему кричат: «Смирно!» Вы видели здесь хоть одного сержанта ЦРУ?

В. Синельников. Я думаю, что они есть.

В. Аксенов. Да, но надо же его опознать, чтобы навытяжку встать. А один из читателей даже выказал готовность задушить меня голыми руками, как власовца, за то, что я достиг Джомолунгмы предательства. Получается, что я узнал о себе в период гласности из «Крокодила» гораздо больше, чем в период застоя. Если говорить о лишении гражданства, то я считаю, что совершена не только несправедливость, совершен беззаконный в правовом смысле акт. Юристы объяснили мне, что в принципе отбирать гражданство у людей, родившихся в стране, нельзя, можно у преступника отобрать права, но гражданство как таковое отобрать нельзя, это беззаконный, с точки зрения международного права, акт. Поэтому если сейчас идет восстановление, а вернее, создание правового государства в Советском Союзе, то об этом надо говорить официально и вслух, сказать в Советском Союзе всему народу. Я, кстати, об этом недавно читал в «Огоньке» — в интервью с одним из руководителей Института государства и права. Он примерно ту же точку зрения высказал.

В. Синельников. А для вас этот вопрос имеет значение?

В. Аксенов. Разумеется, имеет значение, потому что это было бы восстановление справедливости. К тому же я просто сейчас даже представить себе не могу поездку на родину в качестве преступника. Я же считаюсь преступником. Человек, лишенный гражданства,— кем иным он может считать себя? Преступником я не поеду, у меня просто нет гарантий личной безопасности.

В. Синельников. Скажите, вам бы хотелось печататься на родине?

В. Аксенов. Конечно. Я в основном пишу для русских читателей.

В. Синельников. Считаете ли вы, что ваши книги, написанные по-русски и неизданные в Советском Союзе, могут быть напечатаны сегодня?

В. Аксенов. Сегодня или завтра, но, конечно, они будут напечатаны. Я в этом почти не сомневаюсь, может быть, не сегодня и не завтра, но послезавтра обязательно[1].

В. Синельников. Татьяна Никитична, а как вы считаете, как человек, знающий творчество Василия Аксенова и сегодняшнюю литературную ситуацию в нашей стране: романы, которые лежат на этом столе, могут быть напечатаны ныне в Советском Союзе?

Т. Толстая. На мой вкус, конечно, да. Все может быть напечатано. Я не понимаю, почему их нельзя печатать. Я вообще этого никогда не понимала, почему нельзя печатать то или другое.

В. Синельников. Вы считаете, что вообще не должно быть никаких запретов?

Т. Толстая. Практически да. Я считаю, что почти не должно быть никаких запретов. Мне даже трудно придумать, какой запрет нужно ввести, чтобы всем было понятно: ну, это да, за пределами. Я считаю, что всякий запрет имеет свойство размножаться, делиться, как вирус. Он начинает размножаться и захватывает все.

В. Синельников. «Майн кампф» надо печатать?

Т. Толстая. Надо печатать, он никого не заразит, гораздо больше заражает журнал «Наш современник» с псевдопатриотическими и псевдославянскими статьями, объясняющими, как нам надо думать и какими нам надо быть. «Майн кампф» никого из нормальных людей не заразит, это непривлекательная вещь, это еще один документ, о котором можно сказать: вот что на свете бывает. Нет, он не апеллирует к нашим национальным чувствам, он не заразен. А вот тексты общества «Память», которые никто пока еще не запретил, апеллируют, и, к сожалению, очень многие из безмозглых людей заражаются...

В. Синельников. Но тоже, значит, надо печатать.

Т. Толстая. Да, надо печатать.

В. Аксенов. Надо печатать. Я считаю, что даже халтуру надо печатать.

Т. Толстая. Что и происходит, Василий Павлович.

В. Аксенов. Вы посмотрите книжный рынок Запада. Огромный процент халтуры. Но если она находит какого-то потребителя, почему ей не печататься. Именно в этом процессе, именно в этом вареве и должно что-то возникать, ощущение духовной свободы. Ты должен сам бороться не с какими-то там надуманными гипотезами и теориями, бюрократическими инструкциями, а с рынком халтуры, понимаете? Тут ты должен противопоставить свою личность писателя напору халтуры. Совершенно неверно представление, что на Западе писатель полностью свободен. В идеологическом смысле он свободен абсолютно, на сто процентов. Но он не свободен от рынка. Современный писатель в современном мире находится между Сциллой и Харибдой идеологии и рынка. Рынок, конечно, более привлекателен для артиста, как для шута, паяца. На рынке больше возможностей, на нем лучше положение, чем в казарме, но он тоже давит. Посмотрите, такая, казалось бы, невинная вещь, как бестселлер-лист в «Нью-Йорк таймс»: это внутренне действует на писателя, потому что никто не может избавиться от желания продать побольше книг, то есть заработать больше денег, это элементарное, естественное желание. И, таким образом, волей-неволей начинаешь ловить себя на том, что у тебя появляется коммерческий внутренний цензор. В Советском Союзе всю жизнь был идеологический внутренний цензор, а тут появляется коммерческий внутренний цензор, и думаешь, как бы так вот написать, чтобы публика покупала книгу. Против этого надо все время бороться, так же, как ты боролся все время против идеологического нажима. Надо писать так, как ты хочешь написать, а если у тебя в этом случае будет успех, тогда замечательно.

Т. Толстая. И писатель, и общество должны тянуться к естественным общечеловеческим ценностям, потому что ни коммерческие, ни идеологические цен-

[1] Повесть В. Аксенова «Золотая моя Железка» опубликована в журнале «Юность» в 1989 году.

ности человеческими не являются. В равной степени — ни те, ни другие. Поэтому когда мы говорим: «А можно ли это напечатать?», я в ответ спрашиваю: «А можно ли это читать?» Мы с вами являемся противниками и нечитателями большинства литературы, напечатанной нашими советскими издательствами. А книги Аксенова читают. Когда я привезла их в Советский Союз, у меня их немедленно отняли приятели. Для молодежи «В поисках грустного бэби» была новая книжка, чудная книжка. Мне хотелось бы проверить, а читал ли кто-нибудь из «крокодильских» молодцов книгу, которую они взялись осмыслять, провоцируя своих читателей.

В. Аксенов. Им дали обратный перевод.

В. Синельников. Вы полагаете, что к ним попал не написанный вами русский текст?

В. Аксенов. Конечно, нет. Уродство какое-то. Сделали обратный перевод с английского, я догадываюсь, откуда — из журнала «Ридерс дайджест». Могу предположить, что специальное ведомство им этот перевод предложило,— мало того и сам «Ридерс дайджест» произвольно обращается с текстами. Например, посмотрите: «В поисках грустного бэби» переведено в «Крокодиле» как «В поисках меланхолической малышки». Что за вздор! Если бы было «В поисках меланхолической мартышки», я и то был бы больше доволен, но «В поисках меланхолической малышки» звучит совершенно по-идиотски, не по-русски, понимаете? Они даже не знают, что была такая песенка — «Кам ту ми, май меланколик бэби». Помните, Владимир Львович, мы все в молодости пели эту песенку из «Судьбы солдата в Америке»? «Приходи ко мне, мой грустный бэби» и т. д. Именно на этом основана книга, на этой общей ностальгии Америки и России. Они все переврали, дали омерзительный перевод. Они сделали из этого акцию. Зачем и кому это было нужно?

Т. Толстая. Я могла бы понять, если бы роман был у нас издан или (у нас пока это не принято) куплен нами. Тогда ради бога выступайте, говорите, что это ужасно. Устраивайте дискуссию. Но только чтобы кроме ваших мыслей была бы доступна широкому читателю и книга, которая вас на них навела.

В. Аксенов. К сожалению, я не могу понять, не могу разобраться в этих акциях. Единственное для меня объяснение, что это все еще отрыжка тоталитарщины. Тоталитарному обществу нужен враг, поэтому они и ищут врага. И находят его совершенно по неверному адресу. Не потому, что я такой поклонник тоталитарного общества, я далеко не его поклонник, но просто в силу особенностей своей личности, своего темперамента я не участник политической борьбы. Я просто писатель. Все, что вокруг меня, я стараюсь оценивать самыми простодушными критериями — честно или нечестно. С этой точки зрения я стараюсь подходить ко всем событиям политической и общественной жизни. Даже в литературе эти критерии, не правда ли, Таня, существуют: критерии нравственного порядка. Честно или нечестно.

В. Синельников. Василий Павлович, то, что вы обрели здесь, впечатляет. Этот замечательный кабинет на третьем этаже вашего дома, достаток. Что вы потеряли и чего вам недостает из вашей прежней жизни?

В. Аксенов. Во-первых, я ничего особенного здесь не приобрел. В самом деле. Кроме этого небольшого дома, который по здешним стандартам ничем особенным не является.

В. Синельников. Но он в Вашингтоне, а не в Дакоте.

В. Аксенов. Да, в Вашингтоне. В принципе я не сделал здесь никаких денег, я работаю все время, зарабатываю. Может быть, когда-нибудь какой-то мой роман будет иметь больший коммерческий успех, чем эти. Эти неплохо продавались, сравнительно неплохо, но коммерческим успехом это не назовешь. Я работаю в университете, это главный источник моего существования.

А что я потерял? Я потерял очень многое. Прежде всего я потерял контакт с читателем. Точнее сказать, он у меня еще есть, я чувствую, что он есть,

но в общем-то я оказался отсечен от своего читателя, хотя по-прежнему испытываю к нему нежные чувства. Во-вторых, у меня накопилось очень много горечи по отношению к тому понятию, которое называется родина. Я уже вам сказал, что в течение нескольких лет мы были абсолютно отрезаны от «метрополии», как мы здесь говорим. Я бы сказал, что я очень отдалился от дома. Я благодарен Америке за то, что она дала мне приют в самый тяжелый момент моей жизни. Она для меня является не родиной, но домом. В английском языке есть слово «мазерленд» — это родина, а есть слово «хоумленд», что значит страна твоего дома. Такого русского слова, к сожалению, нет. Америка — страна в каком-то смысле уникальная по своей многоэтничности, по своей расовой многоликости, по обилию приезжих. Я не чувствую себя здесь и почти никогда не чувствовал белой вороной. Она дает ощущение дома. А родина... могу лишь повториться: по отношению к родине накопилось много горечи, разочарований и обид тоже. Хотя родина для меня по-прежнему дорога, но понятие родины трансформировалось, оно находится в основном в рамках культурной традиции, в частности, традиции литературной. Я, скажем, живя в Америке, гораздо ближе стал к XIX веку, к Гоголю и Достоевскому, чем тогда, когда был там. Я их больше ценю, живя здесь. Вот эти культурные связи абсолютно не нарушились. А сугубо личностные представления о родине сейчас связаны, пожалуй, с очень интимными моментами личной жизни, с воспоминаниями о матери, о бабушке, о тете — такого порядка. Но не с империей, не с Советским Союзом.

В. Синельников. Василий Павлович, когда вы приедете домой, куда бы вам хотелось пойти прежде всего?

В. Аксенов. За последнее время тут вот, в нашем доме, почти вся Москва уже перебывала. Вы знаете, я раньше очень любил Москву, потом в результате всех этих преследований, я имею право именно этим словом оперировать, у меня к Москве какая-то антипатия появилась. Но по-прежнему очень теплое чувство я испытываю к русскому югу, к Крыму, Северному Кавказу, Тбилиси, Одессе. Может быть, потому что всегда удирал туда среди зимы. Я бы хотел приехать в Москву, взять у кого-то напрокат «Жигули» и сразу удрать туда, к югу.

В. Синельников. А кого из тех, кто еще здесь не побывал, хотели бы повидать?

В. Аксенов. Очень многих. Вы знаете, когда я сюда приехал и стал писать книгу «Бумажный пейзаж», мне хотелось испытать себя: помню ли я атмосферу московской улицы. Ведь уже несколько лет прошло после отъезда. Меня интересовало, могу ли я еще говорить языком бичей. Мне кажется, что в книге это удачно получилось. Но, думаю, сейчас я уже оторвался от всего этого. Как ни странно, вот по этой деклассированной публике улиц я несколько скучаю. Мне хочется поболтать с таксистами, с бывшими футболистами, с незнакомыми мужиками там, где они пьют пиво. Если его еще пьют. Пойти куда-нибудь в шашлычную. Вот такую московскую мужскую вольницу, которая еще существует, я думаю, этих людей мне хочется повидать.

В. Синельников. Я думаю, что все-таки вы не назвали одного человека. Я говорю о вашем сыне.

В. Аксенов. Я надеюсь, что он все-таки приедет.

В. Синельников. А почему с таким сомнением?

В. Аксенов. Потому что он получил отказ в визе, что тоже не способствует оптимистическому взгляду на развитие событий.

В. Синельников. Почему он получил отказ?

В. Аксенов. По соображениям государственной безопасности. Так было сказано. Я послал телеграмму Михаилу Сергеевичу сразу же, когда узнал об этом. Кажется, пересматривается этот вопрос. У меня есть надежда, что он все-таки получит визу[2].

[2] Этот вопрос действительно был вскоре пересмотрен, сын В. Аксенова получил визу и гостил у отца.— *В. С.*

В. Синельников. Как вы считаете, если бы у вас была творческая командировка домой, причем достаточно длительная, вы бы стали писать по-другому? Или это предположить трудно?

В. Аксенов. Да как сказать, я и не знаю. Вот, что я думаю, когда ставят вопрос так: возврат — невозврат. Мы должны прийти к такому положению, когда этот вопрос вообще так стоять не будет. Когда Хемингуэю надоело торчать у себя в Мичигане, он уехал в Париж. У американцев есть традиция: молодые писатели все сваливают в Париж хотя бы ненадолго. Посидеть в Париже, поработать в Париже. Почему бы нашим не иметь такой же традиции? Я думаю, что этот вопрос вообще не должен стоять, тем более в таком меняющемся мире, где все уже совершенно преображено современной технологией. Идеология практически торпедирована технологией. И слава Богу, что так произошло. Сейчас уже сам этот вопрос кажется диким. Значит, что же получается: я вернусь и опять окажусь под юрисдикцией мрачных людей, которые будут сидеть и думать: выпускать его снова или не выпускать?

В. Синельников. Все не так сейчас.

В. Аксенов. Если все это не так, то слава Богу. А должно быть просто, между прочим, как после 1905 года в России. Ты заказываешь в полицейском участке заграничный паспорт и получаешь его через неделю. Если у тебя есть деньги на билет до Берлина или Парижа или Стокгольма, то и поезжай себе. В этом году я ездил по Средиземному морю на пароходе. Там на паромах масса молодежи из всех стран мира путешествует за гроши, у них нет денег купить каюту, они спят на палубах в спальных мешках и шляются из страны в страну. Все, кроме наших, кроме советских. Почему и нашим ребятам не пошляться за гроши? Ну, ладно, рубль неконвертируем, но они могли бы подработать в дороге. Охотно бы на это пошли. Помыли бы стекла, здесь миллионерские дети работают официантами в кафе летом, и никто не считает это зазорным для себя.

В. Синельников. Вам хотелось бы, чтобы то, что вы сказали чрезвычайно искренне и откровенно, услышали ваши соотечественники?

В. Аксенов. А для чего я это говорю?

Р. S. Можно ли было предположить в вашингтонском доме Аксенова, снимая беседу с ним, что через несколько месяцев мы продолжим ее в Москве? Думаю, что мы, приехавшие к нему из Москвы, это предположить могли. Могли несмотря на очевидный и, разумеется, оправданный характер отношения Аксенова ко всему тому, что обрело наиболее яркий характер в «крокодильской» акции. Но, с другой стороны, именно «градус» обиды, неоднократное возвращение в беседе к этой теме убеждали в том, что писателя глубоко волнует характер отношения к нему там, «дома». И потому предположить, что эта беседа состоится в Москве, было можно. Предшествовавший нашей съемке приезд в Москву Ю. Любимова, а вслед за ним В. Войновича, А. Синявского, Н. Коржавина делал контекст такого предположения вполне реалистичным, а характер и тональность беседы с Аксеновым проявляли очевидность его желания.

Но, убежден, никто не мог предположить, каким станет формальный мотив приезда Василия Аксенова в Москву. Если первый раз визой для возвращения домой Юрия Любимова стало частное приглашение его ученика и «наследника» на посту руководителя Театра на Таганке Николая Губенко, если Владимира Войновича пригласил Союз кинематографистов СССР для переговоров об, увы, так и не состоявшейся постановке «Чонкина», то для писателя Василия Аксенова возможность приехать на родину открыло официальное приглашение посла США в СССР господина Мэтлока прочитать в американском посольстве в Москве лекцию на тему «Русский писатель в США». На его лекцию в «Спасо-хаус» пришли коллеги Аксенова по перу Чингиз Айтматов, Андрей Вознесенский, Анатолий Рыбаков, Давид Кугультинов, Андрей Битов, Андрей Де-

ментьев, Юлиу Эдлис, а вместе с ними Юрий Афанасьев, Галина Волчек и многие другие деятели культуры. За день до лекции и на следующий после нее сначала у Эдлиса, потом у Рыбакова по старой московской привычке набились друзья Аксенова. Там можно было увидеть Булата Окуджаву, двух писателей — Евгения Попова и Виктора Ерофеева, на судьбе которых публикации в «Метрополе» отозвались наиболее тяжело — исключением из Союза писателей. Увы, не было и никогда уже не будет на этих встречах близкого друга Аксенова Юрия Трифонова. Еще предстоит встреча — во всяком случае, хочется в это верить — с коллегой Василия Павловича по редколлегии «Юности» шестидесятых годов Анатолием Гладилиным. А пока нынешняя юная «Юность» встречала «гостя американского посла». На следующий день его читателей еле вместил Дом архитекторов. Дважды Аксенов был в театре. В студии Олега Табакова новое поколение его читателей поставило и сыграло «Бочкотару». А на следующий день в «Современнике» шел «Крутой маршрут» по книге матери Василия Аксенова Евгении Гинзбург. После спектакля Галина Волчек обратилась к зрителям: «Евгения Семеновна мечтала, чтобы эту книгу на родном языке прочитали ее сын и внук. Они оба здесь». Затем зал опустел, но актеры остались на сцене, и за минуту превратили декорацию тюремной камеры в стол, вокруг которого все стояли и сидели. «Вертухаи» — надзиратели подавали гостям театра испеченные дома пироги. Вместе со всеми их с аппетитом уплетал и Чрезвычайный и Полномочный Посол США господин Мэтлок. Отдадим должное этому дипломату, который перевел на английский язык стихи Вознесенского и Ахмадулиной и появление которого в московских театрах дело обычное. Как все-таки хорошо, когда один народ другому на дипломатическом уровне представляет человек, первая профессия которого — учитель литературы.

На три дня Василий Аксенов уезжал из Москвы в Казань, на родину, повидал там девяностолетнего отца.

Среди многочисленных встреч и бесед гостя были и сугубо кинематографические: режиссер Юрий Кара собирается экранизировать «Остров Крым», сценарий написал сам Василий Аксенов, к этой постановке проявлен интерес в Голливуде.

Появились и новые причины для огорчений. К сожалению, они исходили уже не только от бюрократических структур СП СССР, который «не заметил» приезда Аксенова в Москву, а и от коллег-писателей. Речь идет о процитированной «Огоньком» фразе Василия Белова, разочаровавшегося в господине Мэтлоке, который «пригласил в Москву матерщинника».

Из многочисленных интервью Аксенова считаю необходимым добавить к приведенному выше вашингтонскому тексту всего две фразы. Отвечая еще в Шереметьеве, в первом интервью, на вопрос о главной причине приезда, он ответил: «За эти годы ослабло ощущение той жизни, в которой я жил и о которой пишу. Я чувствую потребность снова погрузиться в нее». А накануне отъезда, после вечера в «Современнике», после встречи, которую зрители устроили спектаклю и ему самому, Василий Аксенов сказал: «Я уезжаю отсюда совершенно другим, совсем не тем, кем был в последние годы». Я не удержался и спросил его: «А ты не боишься, что теперь тебя будет тянуть домой все больше и больше?» «Меня уже сильно тянет, а будет тянуть еще больше»,— ответил он.

В. С.

Николай Бердяев

Судьба России

Душа России

I

Мировая война остро ставит вопрос о русском национальном самосознании. Русская национальная мысль чувствует потребность и долг разгадать загадку России, понять идею России, определить ее задачу и место в мире. Все чувствуют в нынешний мировой день, что Россия стоит перед великими мировыми задачами. Но это глубокое чувство сопровождается сознанием неопределенности, почти неопределимости этих задач. С давних времен было предчувствие, что Россия предназначена к чему-то великому, что Россия — особенная страна, не похожая ни на какую страну мира. Русская национальная мысль питалась чувством богоизбранности и богоносности России. Идет это от старой идеи Москвы, как Третьего Рима, через славянофильство — к Достоевскому, Владимиру Соловьеву и к современным неославянофилам. К идеям этого порядка прилипло много фальши и лжи, но отразилось в них и что-то подлинно народное, подлинно русское. Не может человек всю жизнь чувствовать какое-то особенное и великое призвание и остро сознавать его в периоды наибольшего духовного подъема, если человек этот ни к чему значительному не призван и не предназначен. Это биологически невозможно. Невозможно это и в жизни целого народа.

Россия не играла еще определяющей роли в мировой жизни, она не вошла еще по-настоящему в жизнь европейского человечества. Великая Россия все еще оставалась уединенной провинцией в жизни мировой и европейской, ее духовная жизнь была обособлена и замкнута. России все еще не знает мир, искаженно воспринимает ее образ и ложно и поверхностно о нем судит. Духовные силы России не стали еще имманентны культурной жизни европейского человечества. Для западного культурного человека Россия все еще остается совершенно трансцендентной, каким-то чуждым Востоком, то притягивающим своей тайной, то отталкивающим своим варварством. Даже Толстой и Достоевский привлекают западного культурного человека как экзотическая пища, непривычно для него острая. Многих на Западе влечет к себе таинственная глубина русского Востока. Но все еще не наступило время признания за духовной жизнью христианского Востока равноправия с духовной жизнью Запада. На Западе еще не почувствовали, что духовные силы России могут определять и преображать духовную жизнь Запада, что Толстой и Достоевский идут на смену властителям дум Запада для самого Запада и внутри его. Свет с Востока видели лишь немногие избранные индивидуальности. Русское государство давно уже признано великой державой, с которой должны считаться все государства мира и которая играет видную роль в международной политике. Но духовная культура России — то ядро жизни, по отношению к которому сама государственность есть лишь поверх-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1, 2.

ностная оболочка и орудие,— не занимает еще великодержавного положения в мире. Дух России не может еще диктовать народам тех условий, которые может диктовать русская дипломатия. Славянская раса не заняла еще в мире того положения, которое заняла раса латинская или германская. Вот что должно в корне измениться после нынешней великой войны, которая являет собой совершенно небывалое историческое соприкосновение и сплетение восточного и западного человечества. Великий раздор войны должен привести к великому соединению Востока и Запада. Творческий дух России займет, наконец, великодержавное положение в духовном мировом концерте. То, что совершалось в недрах русского духа, перестанет уже быть провинциальным, отдельным и замкнутым, станет мировым и общечеловеческим, не восточным только, но и западным. Для этого давно уже созрели потенциальные духовные силы России. Война 1914 года глубже и сильнее вводит Россию в водоворот мировой жизни и спаивает европейский Восток с европейским Западом, чем война 1812 года. Уже можно предвидеть, что в результате этой войны Россия в такой же мере станет окончательно Европой, в какой Европа признает духовное влияние России на свою внутреннюю жизнь. Бьет тот час мировой истории, когда славянская раса во главе с Россией призывается к определяющей роли в жизни человечества. Передовая германская раса истощит себя в милитаристическом империализме. Призванность славянства предчувствовали многие люди на Западе. Но осуществление мировых задач России не может быть предоставлено произволу стихийных сил истории. Необходимы творческие усилия национального разума и национальной воли. И если народы Запада принуждены будут, наконец, увидеть единственный лик России и признать ее призвание, то остается все еще неясным, сознаем ли мы сами, что́ есть Россия и к чему она призвана. Для нас самих Россия остается неразгаданной тайной. Россия — противоречива, антиномична. Душа России не покрывается никакими доктринами. Тютчев сказал про свою Россию:

> Умом России не понять,
> Аршином общим не измерить:
> У ней особенная стать —
> В Россию можно только верить.

И поистине можно сказать, что Россия непостижима для ума и не измерима никакими аршинами доктрин и учений. А верит в Россию каждый по-своему и каждый находит в полном противоречий бытии России факты для подтверждения своей веры. Подойти к разгадке тайны, сокрытой в душе России, можно, сразу же признав антиномичность России, жуткую ее противоречивость. Тогда русское самосознание освобождается от лживых и фальшивых идеализаций, от отталкивающего бахвальства, равно как и от бесхарактерного космополитического отрицания и иноземного рабства.

Противоречия русского бытия всегда находили себе отражение в русской литературе и русской философской мысли. Творчество русского духа так же двоится, как и русское историческое бытие. Это яснее всего видно на самой характерной нашей национальной идеологии — славянофильстве и на величайшем нашем национальном гении — Достоевском — русском из русских. Вся парадоксальность и антиномичность русской истории отпечатлелась на славянофилах и Достоевском. Лик Достоевского так же двоится, как и лик самой России, и вызывает чувства противоположные. Бездонная глубь и необъятная высь сочетаются с какой-то низостью, неблагородством, отсутствием достоинства, рабством. Бесконечная любовь к людям, поистине Христова любовь, сочетается с человеконенавистничеством и жестокостью. Жажда абсолютной свободы во Христе (Великий Инквизитор) мирится с бабьей покорностью. Не такова ли и сама Россия?

Россия — самая безгосударственная, самая анархическая страна в мире. И русский народ — самый аполитический народ, никогда не умевший устраивать свою землю. Все подлинно

русские, национальные наши писатели, мыслители, публицисты,— все были безгосударственниками, своеобразными анархистами. Анархизм — явление русского духа, он по-разному был присущ и нашим крайним левым и нашим крайним правым. Славянофилы и Достоевский — такие же в сущности анархисты, как и Михаил Бакунин или Кропоткин. Эта анархическая русская природа нашла себе типическое выражение в религиозном анархизме Льва Толстого. Русская интеллигенция, хотя и зараженная поверхностными позитивистическими идеями, была чисто русской в своей безгосударственности. В лучшей, героической своей части она стремилась к абсолютной свободе и правде, невместимой ни в какую государственность. Наше народничество — явление характерно русское, незнакомое западной Европе, есть явление безгосударственного духа. И русские либералы всегда были скорее гуманистами, чем государственниками. Никто не хотел власти, все боялись власти, как нечистоты. Наша православная идеология самодержавия — такое же явление безгосударственного духа, отказ народа и общества создавать государственную жизнь. Славянофилы сознавали, что их учение о самодержавии было своеобразной формой отрицания государства. Всякая государственность представлялась позитивистической и рационалистической. Русская душа хочет священной общественности, богоизбранной власти. Природа русского народа сознается, как аскетическая, отрекающаяся от земных дел и земных благ. Наши левые и революционные направления не так уже глубоко отличаются в своем отношении к государству от направлений правых и славянофильских — в них есть значительная доза славянофильского и аскетического духа. Такие идеологи государственности, как Катков или Чичерин, всегда казались не русскими, какими-то иностранцами на русской почве, как иностранной, не русской всегда казалась бюрократия, занимавшаяся государственными делами — не русским занятием. В основе русской истории лежит знаменательная легенда о призвании варяг-иностранцев для управления русской землей, так как «земля наша велика и обильна, но порядка в ней нет». Как характерно это для роковой неспособности и нежелания русского народа самому устраивать порядок в своей земле! Русский народ как будто бы хочет не столько свободного государства, свободы в государстве, сколько свободы от государства, свободы от забот о земном устройстве. Русский народ не хочет быть мужественным строителем, его природа определяется как женственная, пассивная и покорная в делах государственных, он всегда ждет жениха, мужа, властелина. Россия — земля покорная, женственная. Пассивная, рецептивная женственность в отношении к государственной власти — так характерна для русского народа и для русской истории[1]. Нет пределов смиренному терпению многострадального русского народа. Государственная власть всегда была внешним, а не внутренним принципом для безгосударственного русского народа; она не из него созидалась, а приходила как бы извне, как жених приходит к невесте. И потому так часто власть производила впечатление иноземной, какого-то немецкого владычества. Русские радикалы и русские консерваторы одинаково думали, что государство — это «они», а не «мы». Очень характерно, что в русской истории не было рыцарства, этого мужественного начала. С этим связано недостаточное развитие личного начала в русской жизни. Русский народ всегда любил жить в тепле коллектива, в какой-то растворенности в стихии земли, в лоне матери. Рыцарство кует чувство личного достоинства и чести, создает закал личности. Этого личного закала не создавала русская история. В русском человеке есть мягкотелость, в русском лице нет выре-

[1] Это вполне подтверждается и русской революцией, в которой народ остается духовно пассивным и покорным новой революционной тирании, но в состоянии злобной одержимости.

занного и выточенного профиля. Платон Каратаев у Толстого — круглый. Русский анархизм — женственный, а не мужественный, пассивный, а не активный. И бунт Бакунина есть погружение в хаотическую русскую стихию. Русская безгосударственность — не завоевание себе свободы, а отдание себя, свобода от активности. Русский народ хочет быть землей, которая невестится, ждет мужа. Все эти свойства России были положены в основу славянофильской философии истории и славянофильских общественных идеалов. Но славянофильская философия истории не хочет знать антиномичности России, она считается только с одним тезисом русской жизни. В ней есть антитезис. И Россия не была бы так таинственна, если бы в ней было только то, о чем мы сейчас говорили. Славянофильская философия русской истории не объясняет загадки превращения России в величайшую империю в мире или объясняет слишком упрощенно. И самым коренным грехом славянофильства было то, что природно-исторические черты русской стихии они приняли за христианские добродетели.

Россия — самая государственная и самая бюрократическая страна в мире; все в России превращается в орудие политики. Русский народ создал могущественнейшее в мире государство, величайшую империю. С Ивана Калиты последовательно и упорно собиралась Россия и достигла размеров, потрясающих воображение всех народов мира. Силы народа, о котором не без основания думают, что он устремлен к внутренней духовной жизни, отдаются колоссу государственности, превращающему все в свое орудие. Интересы созидания, поддержания и охранения огромного государства занимают совершенно исключительное и подавляющее место в русской истории. Почти не оставалось сил у русского народа для свободной творческой жизни, вся кровь шла на укрепление и защиту государства. Классы и сословия слабо были развиты и не играли той роли, какую играли в истории западных стран. Личность была придавлена огромными размерами государства, предъявлявшего непосильные требования. Бюрократия развилась до размеров чудовищных. Русская государственность занимала положение сторожевое и оборонительное. Она выковывалась в борьбе с татарщиной, в смутную эпоху, в иноземные нашествия. И она превратилась в самодовлеющее отвлеченное начало; она живет своей собственной жизнью, по своему закону, не хочет быть подчиненной функцией народной жизни. Эта особенность русской истории наложила на русскую жизнь печать безрадостности и придавленности. Невозможна была свободная игра творческих сил человека. Власть бюрократии в русской жизни была внутренним нашествием неметчины. Неметчина как-то органически вошла в русскую государственность и владела женственной и пассивной русской стихией. Земля русская не того приняла за своего суженого, ошиблась в женихе. Великие жертвы понес русский народ для создания русского государства, много крови пролил, но сам остался безвластным в своем необъятном государстве. Чужд русскому народу империализм в западном и буржуазном смысле слова, но он покорно отдавал свои силы на создание империализма, в котором сердце его не было заинтересовано. Здесь скрыта тайна русской истории и русской души. Никакая философия истории, славянофильская или западническая, не разгадала еще, почему самый безгосударственный народ создал такую огромную и могущественную государственность, почему самый анархический народ так покорен бюрократии, почему свободный духом народ как будто бы не хочет свободной жизни? Эта тайна связана с особенным соотношением женственного и мужественного начала в русском народном характере. Та же антиномичность проходит через все русское бытие.

Таинственное противоречие есть в отношении России и русского сознания к национальности. Это — вторая антиномия, не меньшая по значению, чем отношение к государству. Россия — самая

не шовинистическая страна в мире. Национализм у нас всегда производит впечатление чего-то нерусского, наносного, какой-то неметчины. Немцы, англичане, французы — шовинисты и националисты в массе, они полны национальной самоуверенности и самодовольства. Русские почти стыдятся того, что они русские; им чужда национальная гордость и часто даже — увы! — чуждо национальное достоинство. Русскому народу совсем не свойствен агрессивный национализм, наклонности насильственной руссификации. Русский не выдвигается, не выставляется, не презирает других. В русской стихии поистине есть какое-то национальное бескорыстие, жертвенность, неведомая западным народам. Русская интеллигенция всегда с отвращением относилась к национализму и гнушалась им, как нечистью. Она исповедовала исключительно сверхнациональные идеалы. И как ни поверхностны, как ни банальны были космополитические доктрины интеллигенции, в них все-таки хоть искаженно, но отражался сверхнациональный, всечеловеческий дух русского народа. Интеллигенты-отщепенцы в известном смысле были более национальны, чем наши буржуазные националисты, по выражению лица своего похожие на буржуазных националистов всех стран. Человек иного, не интеллигентского духа — национальный гений Лев Толстой — был поистине русским в своей религиозной жажде преодолеть всякую национальную ограниченность, всякую тяжесть национальной плоти. И славянофилы не были националистами в обычном смысле этого слова. Они хотели верить, что в русском народе живет всечеловеческий христианский дух, и они возносили русский народ за его смирение. Достоевский прямо провозгласил, что русский человек — всечеловек, что дух России — вселенский дух, и миссию России он понимал не так, как ее понимают националисты. Национализм новейшей формации есть несомненная европеизация России, консервативное западничество на русской почве. И Катков, идеолог национализма, был западником, никогда не был выразителем русского народного духа. Катков был апологетом и рабом какой-то чуждой государственности, какого-то «отвлеченного начала». Сверхнационализм, универсализм — такое же существенное свойство русского национального духа, как и безгосударственность, анархизм. Национален в России именно ее сверхнационализм, ее свобода от национализма; в этом самобытна Россия и непохожа ни на одну страну мира. Россия призвана быть освободительницей народов. Эта миссия заложена в ее особенном духе. И справедливость мировых задач России предопределена уже духовными силами истории. Эта миссия России выявляется в нынешнюю войну. Россия не имеет корыстных стремлений.

Таков один тезис о России, который с правом можно было высказать. Но есть и антитезис, который не менее обоснован. Россия — самая националистическая страна в мире, страна невиданных эксцессов национализма, угнетения подвластных национальностей руссификацией, страна национального бахвальства, страна, в которой все национализировано вплоть до вселенской церкви Христовой, страна, почитающая себя единственной призванной и отвергающая всю Европу, как гниль и исчадие диавола, обреченное на гибель. Обратной стороной русского смирения является необычайное русское самомнение. Самый смиренный и есть самый великий, самый могущественный, единственный призванный. «Русское» и есть праведное, доброе, истинное, божественное. Россия — «святая Русь». Россия грешна, но и в грехе своем она остается святой страной — страной святых, живущей идеалами святости. Вл. Соловьев смеялся над уверенностью русского национального самомнения в том, что все святые говорили по-русски. Тот же Достоевский, который проповедовал всечеловека и призывал к вселенскому духу, проповедовал и самый изуверский национализм, травил поляков и евреев, отрицал за Западом всякие права быть христианским миром. Русское на-

циональное самомнение всегда выражается в том, что Россия почитает себя не только самой христианской, но и единственной христианской страной в мире. Католичество совсем не признается христианством. И в этом всегда был один из духовных источников ложного отношения к польскому вопросу. Россия, по духу своему призванная быть освободительницей народов, слишком часто бывала угнетательницей, и потому она вызывает к себе вражду и подозрительность, которые мы теперь должны еще победить.

Русская история явила совершенно исключительное зрелище — полнейшую национализацию церкви Христовой, которая определяет себя как вселенскую. Церковный национализм — характерное русское явление. Им насквозь пропитано наше старообрядчество. Но тот же национализм царит и в господствующей церкви. Тот же национализм проникает и в славянофильскую идеологию, которая всегда подменяла вселенское русским. Вселенский дух Христов, мужественный вселенский логос пленен женственной национальной стихией, русской землей в ее языческой первородности. Так образовалась религия растворения в матери-земле, в коллективной национальной стихии, в животной теплоте. Русская религиозность — женственная религиозность,— религиозность коллективной биологической теплоты, переживаемой, как теплота мистическая. В ней слабо развито личное религиозное начало; она боится выхода из коллективного тепла в холод и огонь личной религиозности. Такая религиозность отказывается от мужественного, активного духовного пути. Это не столько религия Христа, сколько религия Богородицы, религия матери-земли, женского божества, освещающего плотский быт. В. В. Розанов в своем роде гениальный выразитель этой русской религии родовой плоти, религии размножения и уюта. Мать-земля для русского народа есть Россия. Россия превращается в Богородицу. Россия — страна богоносная. Такая женственная, национально-стихийная религиозность должна возлагаться на мужей, которые берут на себя бремя духовной активности, несут крест, духовно водительствуют. И русский народ в своей религиозной жизни возлагается на святых, на старцев, на мужей, в отношении к которым подобает лишь преклонение, как перед иконой. Русский народ не дерзает даже думать, что святым можно подражать, что святость есть внутренний путь духа,— это было бы слишком мужественно-дерзновенно. Русский народ хочет не столько святости, сколько преклонения и благоговения перед святостью, подобно тому как он хочет не власти, а отдания себя власти, перенесения на власть всего бремени. Русский народ в массе своей ленив в религиозном восхождении, его религиозность равнинная, а не горная; коллективное смирение дается ему легче, чем религиозный закал личности, чем жертва теплом и уютом национальной стихийной жизни. За смирение свое получает русский народ в награду этот уют и тепло коллективной жизни. Такова народная почва национализации церкви в России. В этом есть огромная примесь религиозного натурализма, предшествующего христианской религии духа, религии личности и свободы. Сама христианская любовь, которая существенно духовна и противоположна связям по плоти и крови, натурализовалась в этой религиозности, обратилась в любовь к «своему» человеку. Так крепнет религия плоти, а не духа, так охраняется твердыня религиозного материализма. На необъятной русской равнине возвышаются церкви, подымаются святые и старцы, но почва равнины еще натуралистическая, быт еще языческий.

Большое дело, совершенное Владимиром Соловьевым для русского сознания, нужно видеть прежде всего в его беспощадной критике церковного национализма, в его вечном призыве к вселенскому духу Христову, к освобождению Христова духа из плена у национальной стихии, стихии натуралистической. В реакции против церковного национализма Вл. Соловьев слишком склонялся к католичеству, но великая правда его

основных стремлений и мотивов несомненна и будет еще признана Россией. Вл. Соловьев есть истинное противоядие против националистического антитезиса русского бытия. Его христианская правда в решении вопроса польского и еврейского всегда должна быть противопоставляема неправде Достоевского. Церковный национализм приводил к государственному порабощению церкви. Церковь, которая есть духовный, мистический организм, пассивно отдавалась синодальной власти немецкого образца. Загадочная антиномичность России в отношении к национальности связана все с тем же неверным соотношением мужественного и женственного начала, с неразвитостью и нераскрытостью личности, во Христе рожденной и призванной быть женихом своей земли, светоносным мужем женственной национальной стихии, а не рабом ее.

Ту же загадочную антиномичность можно проследить в России во всем. Можно установить неисчислимое количество тезисов и антитезисов о русском национальном характере, вскрыть много противоречий в русской душе. Россия — страна безграничной свободы духа, страна странничества и искания Божьей правды. Россия — самая не буржуазная страна в мире; в ней нет того крепкого мещанства, которое так отталкивает и отвращает русских на Западе. Достоевский, по которому можно научать душу России, в своей потрясающей легенде о Великом Инквизиторе был провозвестником такой дерзновенной и бесконечной свободы во Христе, какой никто еще в мире не решался утверждать. Утверждение свободы духа, как чего-то характерно русского, всегда было существенной особенностью славянофильства. Славянофилы и Достоевский всегда противополагали внутреннюю свободу русского народа, его органическую, религиозную свободу, которую он не уступит ни за какие блага мира, внутренней несвободе западных народов, их порабощенности внешним. В русском народе поистине есть свобода духа, которая дается лишь тому, кто не слишком поглощен жаждой земной прибыли и земного благоустройства. Россия — страна бытовой свободы, неведомой передовым народам Запада, закрепощенным мещанскими нормами. Только в России нет давящей власти буржуазных условностей, нет деспотизма мещанской семьи. Русский человек с большой легкостью духа преодолевает всякую буржуазность, уходит от всякого быта, от всякой нормированной жизни. Тип странника так характерен для России и так прекрасен. Странник — самый свободный человек на земле. Он ходит по земле, но стихия его воздушная, он не врос в землю, в нем нет приземистости. Странник — свободен от «мира», и вся тяжесть земли и земной жизни свелась для него к небольшой котомке на плечах. Величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в типе странника. Русский тип странника нашел себе выражение не только в народной жизни, но и в жизни культурной, в жизни лучшей части интеллигенции. И здесь мы знаем странников, свободных духом, ни к чему не прикрепленных, вечных путников, ищущих невидимого града. Повести о них можно прочесть в великой русской литературе. Странников в культурной, интеллигентной жизни называют то скитальцами русской земли, то отщепенцами. Есть они уже у Пушкина и Лермонтова, потом у Толстого и Достоевского. Духовные странники все эти Раскольниковы, Мышкины, Ставрогины, Версиловы, и князь Андрей, и Пьер Безухов. Странники града своего не имеют, они града грядущего ищут. Вл. Соловьев всегда чувствовал себя не обывателем и мещанином этой земли, а лишь пришельцем и странником, не имеющим своего дома. Таков был Сковорода — странник-мудрец из народа в XVIII веке. Духовное странствование есть в Лермонтове, в Гоголе, есть в Л. Толстом и Достоевском, а на другом конце — у русских анархистов и революционеров, стремящихся по-своему к абсолютному, выходящему за грани всякой позитивной и зримой жизни. То же есть и в русском сектантстве, в мистической народной жажде,

в этом исступленном желании, чтобы «накатил Дух». Россия — фантастическая страна духовного опьянения, страна хлыстов, самосожигателей, духоборов, страна Кондратия Селиванова и Григория Распутина, страна самозванцев и пугачевщины. Русской душе не сидится на месте, это не мещанская душа, не местная душа. В России, в душе народной есть какое-то бесконечное искание, искание невидимого града Китежа, незримого дома. Перед русской душой открываются дали, и нет очерченного горизонта перед духовными ее очами. Русская душа сгорает в пламенном искании правды, абсолютной, божественной правды и спасения для всего мира и всеобщего воскресения в новой жизни. Она вечно печалуется о горе и страдании народа и всего мира, и мука ее не знает утоления. Душа эта поглощена решением конечных, проклятых вопросов о смысле жизни. Есть мятежность, непокорность в русской душе, неутолимость и неудовлетворимость ничем временным, относительным и условным. Все дальше и дальше должно идти, к концу, к пределу, к выходу из этого «мира», из этой земли, из всего местного, мещанского, прикрепленного. Не раз уже указывали на то, что сам русский атеизм религиозен. Героически настроенная интеллигенция шла на смерть во имя материалистических идей. Это странное противоречие будет понятно, если увидеть, что под материалистическим обличьем она стремилась к абсолютному. Славянский бунт — пламенная, огненная стихия, неведомая другим расам. И Бакунин в своей пламенной жажде мирового пожара, в котором все старое должно сгореть, был русским, славянином, был мессианистом. Таков один из тезисов о душе России. Русская народная жизнь с ее мистическими сектами, и русская литература, и русская мысль, и жуткая судьба русских писателей, и судьба русской интеллигенции, оторвавшейся от почвы и в то же время столь характерно национальной, все, все дает нам право утверждать тот тезис, что Россия — страна бесконечной свободы и духовных далей, страна странников, скитальцев и искателей, страна мятежная и жуткая в своей стихийности, в своем народном дионисизме, не желающем знать формы.

А вот и антитезис. Россия — страна неслыханного сервилизма и жуткой покорности, страна, лишенная сознания прав личности и не защищающая достоинства личности, страна инертного консерватизма, порабощения религиозной жизни государством, страна крепкого быта и тяжелой плоти. Россия — страна купцов, погруженных в тяжелую плоть, стяжателей, консервативных до неподвижности, страна чиновников, никогда не переступающих пределов замкнутого и мертвого бюрократического царства, страна крестьян, ничего не желающих, кроме земли, и принимающих христианство совершенно внешне и корыстно, страна духовенства, погруженного в материальный быт, страна обрядоверия, страна интеллигентщины, инертной и консервативной в своей мысли, зараженной самыми поверхностными материалистическими идеями. Россия не любит красоты, боится красоты, как роскоши, не хочет никакой избыточности. Россию почти невозможно сдвинуть с места, так она отяжелела, так инертна, так ленива, так погружена в материю, так покорно мирится с своей жизнью. Все наши сословия, наши почвенные слои, дворянство, купечество, крестьянство, духовенство, чиновничество, все не хотят и не любят восхождения; все предпочитают оставаться *в низинах, на равнине*, быть «как все». Везде личность подавлена в органическом коллективе. Почвенные слои наши лишены правосознания и даже достоинства, не хотят самодеятельности и активности, всегда полагаются на то, что другие все за них сделают. И наш политический революционизм как-то несвободен, бесплоден и инертен мыслью. Русская радикально-демократическая интеллигенция, как слой кристаллизованный, духовно консервативна и чужда истинной свободе; она захвачена скорее идеей механического равенства, чем свободы. Иным ка-

жется, что Россия обречена на рабство и что нет выхода для нее к свободной жизни. Можно подумать, что личность не проснулась еще не только в России консервативной, но и в России революционной, что Россия все еще остается страной безличного коллектива. Но необходимо понять, что исконный русский коллективизм есть лишь преходящее явление духа.

Как понять эту загадочную противоречивость России, эту одинаковую верность взаимоисключающих о ней тезисов? И здесь, как и везде, в вопросе о свободе и рабстве души России, о ее странничестве и ее неподвижности мы сталкиваемся с тайной соотношения мужественного и женственного. Корень этих глубоких противоречий — в несоединенности мужественного и женственного в русском духе и русском характере. Безграничная свобода оборачивается безграничным рабством, вечное странничество — вечным застоем, потому что мужественная свобода не овладевает женственной национальной стихией в России изнутри, из глубины. Мужественное начало всегда ожидается извне, личное начало не раскрывается в самом русском народе. Отсюда вечная зависимость от инородного. В терминах философских это значит, что Россия всегда чувствует мужественное начало себе трансцендентным, а не имманентным привходящим извне. С этим связано то, что все мужественное, освобождающее и оформляющее было в России как бы не русским, заграничным, западноевропейским, французским или немецким или греческим в старину. Россия как бы бессильна сама себя оформить в бытие свободное, бессильна образовать из себя личность. Возвращение к собственной почве, к своей национальной стихии так легко принимает в России характер порабощенности, приводит к бездвижности, обращается в реакцию. Россия невестится, ждет жениха, который должен прийти из какой-то выси, но приходит не суженый, а немец-чиновник и владеет ею. В жизни духа владеют ею: то Маркс, то Кант, то Штейнер, то иной какой-нибудь иностранный муж. Россия, столь своеобразная, столь необычайного духа страна, постоянно находилась в сервилистическом отношении к западной Европе. Она не училась у Европы, что нужно и хорошо, не приобщалась к европейской культуре, что для нее спасительно, а рабски подчинялась Западу или в дикой националистической реакции громила Запад, отрицала культуру. Бог Аполлон, бог мужественной формы, все не сходил в дионисическую Россию. Русский дионисизм — варварский, а не эллинский. И в других странах можно найти все противоположности, но только в России тезис оборачивается антитезисом, бюрократическая государственность рождается из анархизма, рабство рождается из свободы, крайний национализм из сверхнационализма. Из этого безвыходного круга есть только один выход: раскрытие внутри самой России, в ее духовной глубине мужественного, личного, оформляющего начала, овладение собственной национальной стихией, имманентное пробуждение мужественного светоносного сознания. И я хочу верить, что нынешняя мировая война выведет Россию из этого безвыходного круга, пробудит в ней мужественный дух, покажет миру мужественный лик России, установит внутреннее должное отношение европейского востока и европейского запада.

II

Ныне разразилась, наконец, давно жданная мировая борьба славянской и германской расы. Давно уже германизм проникал в недра России, незаметно германизировал русскую государственность и русскую культуру, управлял телом и душой России. Ныне германизм открыто идет войной на славянский мир. Германская раса — мужественная, самоуверенно и ограниченно мужественная. Германский мир чувствует женственность славянской расы и думает, что он должен владеть этой расой и ее зем-

лей, что только он силен сделать эту землю культурной. Давно уже германизм подсылал своих свах, имел своих агентов и чувствовал Россию предназначенной себе. Весь петербургский период русской истории стоял под знаком внутреннего и внешнего влияния немцев. Русский народ почти уже готов был примириться с тем, что управлять им и цивилизовать его могут только немцы. И нужна была совершенно исключительная мировая катастрофа, нужно было сумасшествие германизма от гордости и самомнения, чтобы Россия осознала себя, стряхнула с себя пассивность, разбудила в себе мужественные силы и почувствовала себя призванной к великим делам в мире. В мировой борьбе с германской расой нельзя противопоставить ей одну женственность и покорность славян. Нужно раскрыть в себе мужественный лик под угрозой поглощения германизмом. Война мира славянского и мира германского не есть только столкновение вооруженных сил на полях битвы; она глубже, это — духовная война, борьба за господство разного духа в мире, столкновение и переплетение восточного и западного христианского мира. В этой великой, поистине мировой брани Россия не может не осознать себя. Но самосознание ее должно быть и ее самоочищением. Самосознание предполагает самокритику и самообличение. Никогда бахвальство не было самосознанием, оно может быть лишь полным затмением. Блестящий пример полной утери истинного самосознания и полной тьмы от бахвальства и самомнения являет ныне Германия. Мужественное, светоносное сознание народа — всегда критическое, всегда освобождающее от собственной тьмы и порабощенности, всегда есть овладение хаотическими в себе стихиями. И самосознание России должно быть прежде всего освобожденным от подвластности и порабощенности у собственной национальной стихии. А это значит, что русский народ в отношении к своей русской земле должен быть мужествен и светоносен, должен владеть землей и оформлять ее хаотические стихии, а не растворяться в ней, не пассивно ей отдаваться. Это значит также, что человеческое призвано господствовать над природным, а не природное над человеческим. Россия жила слишком природной, недостаточно человеческой жизнью, слишком родовой, недостаточно личной жизнью. Личное человеческое начало все еще не овладевало безличными природными стихиями земли. Эту свою исконную родовую биологию Россия переживала как исконную свою коллективную мистику и в лице иных своих идеологов видела в этом свое преимущество перед западной Европой. Россия в массе своей исповедовала религию родовой плоти, а не религию духа, смешивала родовой, природный коллективизм с коллективизмом духовным, сверхприродным. Но — таинственная страна противоречий, Россия таила в себе пророческий дух и предчувствие новой жизни и новых откровений.

В этот решительный для русского сознания час необходимо ясно и мужественно сознать подстерегающие нас опасности. Война может принести России великие блага, не материальные только, но и духовные блага. Она пробуждает глубокое чувство народного, национального единства, преодолевает внутренний раздор и вражду, мелкие счеты партий, выявляет лик России, кует мужественный дух. Война изобличает ложь жизни, сбрасывает покровы, свергает фальшивые святыни. Она — великая проявительница. Но она несет с собой и опасности. Россия может попасть в плен ложного национализма и истинно немецкого шовинизма. Она может пленяться идеалами мирового господства не русского по духу, чуждого славянской расе. Война несет с собой опасность огрубения. И всего более должна быть Россия свободна от ненависти к Германии, от порабощающих чувств злобы и мести, от того отрицания ценного в духовной культуре врага, которое есть лишь другая форма рабства. Хочется верить, что всего этого не будет, но нехорошо закрывать себе глаза на эти возможности. В русской национальной стихии есть какая-то вечная опасность быть в плену, быть покорной тому, что вне ее. И истинным возрождением России может быть лишь ра-

дикальное освобождение от всякого плена, от всякой подавленности и порабощенности внешнему, внеположному, инородному, то есть раскрытие в себе внутренней мужественности, внутреннего света, духа царственного и творящего. Война должна освободить нас, русских, от рабского и подчиненного отношения к Германии, от нездорового, надрывного отношения к западной Европе, как к чему-то далекому и внешнему, предмету то страстной влюбленности и мечты, то погромной ненависти и страха. Западная Европа и западная культура станет для России имманентной; Россия станет окончательно Европой, и именно тогда она будет духовно самобытной и духовно независимой. Европа перестанет быть монополистом культуры. Мировая война, в кровавый круговорот которой вовлечены уже все части света и все расы, должна в кровавых муках родить твердое сознание всечеловеческого единства. Культура перестанет быть столь исключительно европейской и станет мировой, универсальной. И Россия, занимающая место посредника между Востоком и Западом, являющаяся Востоко-Западом, призвана сыграть великую роль в приведении человечества к единству. Мировая война жизненно подводит нас к проблеме русского мессианизма.

Мессианское сознание не есть националистическое сознание; оно глубоко противоположно национализму; это — универсальное сознание. Мессианское сознание имеет свои корни в религиозном сознании еврейского народа, в переживании Израилем своей богоизбранности и единственности. Мессианское сознание есть сознание избранного народа Божьего, народа, в котором должен явиться Мессия и через который должен быть мир спасен. Богоизбранный народ — мессия среди народов, единственный народ с мессианским призванием и предназначением. Все другие народы — низшие народы, неизбранные, народы с обыкновенной, не мистической судьбой. Все народы имеют свое призвание, свое назначение в мире, но только один народ может быть избран для мессианской цели. Народ мессианского сознания и назначения также один, как один Мессия. Мессианское сознание — мировое и сверхнациональное. В этом есть аналогия с идеей римской империи, которая также универсальна и сверхнациональна, как и древнееврейский мессианизм. Это всемирное по своим притязаниям мессианское сознание евреев было оправдано тем, что Мессия явился в недрах этого народа, хотя и был отвергнут им. Но, после явления Христа, мессианизм в древнееврейском смысле становится уже невозможным для христианского мира. Для христианина нет ни эллина, ни иудея. Одного избранного народа Божьего не может быть в христианском мире. Христос пришел для всех народов, и все народы имеют перед судом христианского сознания свою судьбу и свой удел. Христианство не допускает народной исключительности и народной гордости, осуждает то сознание, по которому мой народ выше всех народов и единственный религиозный народ. Христианство есть окончательное утверждение единства человечества, духа всечеловечности и всемирности. И это было вполне осознано католичеством, хотя и скреплено с относительными телесно-историческими явлениями (папизм). Мессианское сознание есть сознание пророческое, мессианское самочувствие — пророческое самочувствие. В нем — соль религиозной жизни, и соль эта получена от еврейского народа. Это пророческое мессианское сознание не исчезает в христианском мире, но претворяется и преображается. И в христианском мире возможен пророческий мессианизм, сознание исключительного религиозного призвания какого-нибудь народа, возможна вера, что через этот народ будет сказано миру слово нового откровения. Но христианский мессианизм должен быть очищен от всего не христианского, от национальной гордости и самомнения, от сбивания на путь старого еврейского мессианизма с одной стороны и нового исключительного национализма — с другой. Христианское мессианское сознание не может быть утверждением того, что один лишь русский народ имеет великое рели-

гиозное призвание, что он один — христианский народ, что он один избран для христианской судьбы и христианского удела, а все остальные народы — низшие, не христианские и лишены религиозного призвания. В таком самомнении нет ничего христианского. Ничего христианского не было в вечном припеве славянофилов о гниении Запада и отсутствии у него христианской жизни. Такая юдаизация христианства возвращает нас от Нового Завета к Ветхому Завету. Юдаизм в христианстве есть подстерегающая опасность, от которой нужно очищаться. А всякий исключительный религиозный национализм, всякое религиозно-национальное самомнение есть юдаизм в христианстве. Крайняя национализация церкви и есть юдаизм внутри христианства. И в русском христианстве есть много юдаистических элементов, много ветхозаветного.

Христианское мессианское сознание может быть лишь сознанием того, что в наступающую мировую эпоху Россия призвана сказать свое новое слово миру, как сказал его уже мир латинский и мир германский. Славянская раса, во главе которой стоит Россия, должна раскрыть свои духовные потенции, выявить свой пророчественный дух. Славянская раса идет на смену другим расам, уже сыгравшим свою роль, уже склоняющимся к упадку; это — раса будущего. Все великие народы проходят через мессианское сознание. Это совпадает с периодами особенного духовного подъема, когда судьбами истории данный народ призывается совершить что-либо великое и новое для мира. Такое мессианское сознание было в Германии в начале XIX века. А ныне мы присутствуем при конце германского мессианизма, при полном исчерпании его духовных сил. В христианской истории нет одного избранного народа Божьего, но разные народы в разное время избираются для великой миссии, для откровений духа. В России давно уже нарождалось пророческое чувствование того, что настанет час истории, когда она будет призвана для великих откровений духа, когда центр мировой духовной жизни будет в ней. Это не еврейский мессианизм. Такое пророческое чувствование не исключает великого избрания и предназначения других народов; оно есть лишь продолжение и восполнение дел, сотворенных всеми народами христианского мира. Это русское мессианское сознание было замутнено, пленено языческой национальной стихией и искажено пережитками сознания юдаистического. Русское сознание должно очиститься и освободиться от этого языческого и юдаистического плена. А это значит, что русская мысль и русская жизнь должны быть радикально освобождены от мертвенных и мертвящих сторон славянофильства, не только официального, но и народного. В славянофильстве была своя правда, которую всегда хорошо было противопоставлять западничеству. Она сохранится. Но много было фальши и лжи, много рабства у материального быта, много «возвышающих обманов» и идеализаций, задерживающих жизнь духа.

Россия не может определять себя, как Восток, и противополагать себя Западу. Россия должна сознавать себя и Западом. Востоко-Западом, соединителем двух миров, а не разделителем. Владимир Соловьев духовно покончил со старым славянофильством, с его ложным национализмом и исключительным восточничеством. И после дела Вл. Соловьева христианский универсализм должен считаться окончательно утвержденным в сознании. Всякий партикуляризм по существу не христианской природы. Исключительное господство восточной стихии в России всегда было рабством у женственного природного начала и кончалось царством хаоса, то реакционного, то революционного[2]. Россия, как самоутверждающийся Восток, Россия национально самодовольная и исключительная,— означает нераскрытость, невыявленность начала мужественного, человеческого и личного, рабства у начала природно-стихийного, национально ро-

[2] В Русской революции мы и видим господство исключительно восточного начала, отвергающего нормы цивилизации и расковывающего хаос.

дового, традиционно бытового. В сознании религиозном это означает абсолютизацию и обожествление телесно-относительного, довольство животной теплотой национальной плоти. В этом — вечный соблазн и великая опасность России. Женственность славян делает их мистически чуткими, способными прислушиваться к внутренним голосам. Но исключительное господство женственной стихии мешает им выполнить свое призвание в мире. Для русского мессианизма нужен мужественный дух — без него опять и опять будет провал в эту пленительную и затягивающую первородную стихию русской земли, которая ждет своего просветления и оформления. Но конец славянофильства есть также конец и западничества, конец самого противоположения Востока и Запада. И в западничестве был практикуляризм и провинциализм, не было вселенского духа. Западничество означало какое-то нездоровое и немужественное отношение к Западу, какую-то несвободу и бессилие почувствовать себя действенной силой и для самого Запада. Русское самосознание не может быть ни славянофильским, ни западническим, так как обе эти формы означают несовершеннолетие русского народа, его незрелость для жизни мировой, для мировой роли. На Западе не может быть западничества, там невозможна эта мечта о Западе, как о каком-то высшем состоянии. Высшее состояние не есть Запад, как не есть и Восток; оно не географично и материально ничем не ограничено. Мировая война должна преодолеть существование России как исключительного Востока и Европы как исключительного Запада. Человечество выйдет из этих ограничений. Россия выйдет в мировую жизнь определяющей силой. Но мировая роль России предполагает пробуждение в ней творческой активности человека, выход из состояния пассивности и растворенности. Уже в Достоевском, вечно двоящемся, есть пророчество об откровении человека, об исключительном по остроте антропологическом сознании. Истинный русский мессианизм предполагает освобождение религиозной жизни, жизни духа от исключительной закрепощенности у начал национальных и государственных, от всякой прикованности к материальному быту. Россия должна пройти через религиозную эмансипацию личности. Русский мессианизм опирается прежде всего на русское странничество, скитальчество и искание, на русскую мятежность и неутолимость духа, на Россию пророческую, на русских — града своего не имеющих, града грядущего взыскующих. Русский мессианизм не может быть связан с Россией бытовой, инертно-косной, Россией, отяжелевшей в своей национальной плоти, с Россией, охраняющей обрядоверие, с русскими — довольными своим градом, градом языческим, и страшащимися града грядущего.

Все своеобразие славянской и русской мистики — в искании града Божьего, града грядущего, в ожидании сошествия на землю Небесного Иерусалима, в жажде всеобщего спасения и всеобщего блага, в апокалиптической настроенности. Эти апокалиптические, пророчественные ожидания находятся в противоречии с тем чувством, что русские уже град свой имеют и что град этот — «святая Русь». А на этом бытовом и удовлетворенном чувстве основывалось в значительной степени славянофильство и основывается вся наша правая религиозно-национальная идеология. Религия священства — охранения того, что есть, сталкивается в духе России с религией пророчества — взыскания грядущей правды. Здесь одно из коренных противоречий России. И если можно многое привести в защиту того тезиса, что Россия — страна охранения религиозной святыни по преимуществу и в этом ее религиозная миссия, то не меньше можно привести в защиту того антитезиса, что Россия по преимуществу страна религиозного алкания, духовной жажды, пророческих предчувствий и ожиданий. В лице Достоевского воплощена эта религиозная антиномия России. У него два лика: один обращен к охранению, к закрепощению национально-религиозного быта, выдаваемого за подлинное бытие,— образ духовной сытости, а другой лик — пророческий, обращенный к граду гряду-

щему,— образ духовного голода. Противоречие и противоборство духовной сытости и духовного голода — основное для России, и из него объяснимы многие другие противоречия России. Духовная сытость дается пассивной отдачей себя женственной национальной стихии. Это не есть еще насыщение Божественной пищей, это все еще натуралистическое насыщение. Духовный голод, неудовлетворенность натуралистической национальной пищей, есть знак освобождения мужественного начала личности. То же противоречие, которое мы видим в национальном гении Достоевского, видим мы и в русской народной жизни, в которой всегда видны два образа. Духовная сытость, охранение старого, бытовое и внешнее — обрядовое понимание христианства — один образ народной религиозной жизни. Духовный голод, пророческие предчувствия, мистическая углубленность на вершинах православия в иных сторонах нашего сектантства и раскола, в странничестве — другой образ народной религиозной жизни. Русская мистика, русский мессианизм связаны со вторым образом России, с ее духовным голодом и жаждой божественной правды на земле, как и на небе. Апокалиптическая настроенность глубоко отличает русскую мистику от мистики германской, которая есть лишь погружение в глубину духа и которая никогда не была устремлением к Божьему граду, к концу, к преображению мира. Но русская апокалиптическая настроенность имеет сильный уклон к пассивности, к выжидательности, к женственности. В этом сказывается характерная особенность русского духа. Пророчественная русская душа чувствует себя пронизанной мистическими токами. В народной жизни это принимает форму ужаса от ожидания антихриста. В последнее время эти подлинные народные религиозные переживания проникли и в наши культурные религиозно-философские течения, но уже в отраженной и слишком стилизованной, искусственной форме. Образовался даже эстетический культ религиозных ужасов и страхов, как верный признак мистической настроенности. И в этом опять нет того мужественного, активного и творящего духа, который все более нужен России для выполнения мировой задачи, к которой она призвана. Россия пророческая должна перейти от ожидания к созиданию, от жуткого ужаса к духовному дерзновению. Слишком ясно, что Россия не призвана к благополучию, к телесному и духовному благоустройству, к закреплению старой плоти мира. В ней нет дара создания средней культуры, и этим она действительно глубоко отличается от стран Запада, отличается не только по отсталости своей, а по духу своему.

Здесь тайна русского духа. Дух этот устремлен к последнему и окончательному, к абсолютному во всем; к абсолютной свободе и к абсолютной любви. Но в природно-историческом процессе царит относительное и среднее. И потому русская жажда абсолютной свободы на практике слишком часто приводит к рабству в относительном и среднем и русская жажда абсолютной любви — к вражде и ненависти[3]. Для русских характерно какое-то бессилие, какая-то бездарность во всем относительном и среднем. А история культуры и общественности вся ведь в среднем и относительном; она не абсолютна и не конечна. Так как царство Божие есть царство абсолютного и конечного, то русские легко отдают все относительное и среднее во власть царства диавола. Черта эта очень национально-русская. Добыть себе относительную общественную свободу русским трудно не потому только, что в русской природе есть пассивность и подавленность, но и потому, что русский дух жаждет абсолютной Божественной свободы. Поэтому же трудно русским создавать относительную культуру, которая всегда есть дело предпоследнее, а не последнее. Русские постоянно находятся в рабстве в среднем и в относительном и оправдывают это тем, что в окончательном и абсолютном они свободны. Тут скрыт один из глубочайших мотивов славянофильства. Славянофилы

[3] Русская революция наглядно показала всю опасность русской абсолютности.

хотели оставить русскому народу свободу религиозной совести, свободу думы, свободу духа, а всю остальную жизнь отдать во власть силы, неограниченно управляющей русским народом. Достоевский в легенде о Великом Инквизиторе провозгласил неслыханную свободу духа, абсолютную свободу во Христе. И Достоевский же готов был не только покорно мириться, но и защищать общественное рабство. По-иному, но та же русская черта сказалась и у наших революционеров-максималистов, требующих абсолютного во всякой относительной общественности и не способных создать свободной общественности. Тут мы с новой стороны подходим к основным противоречиям России. Это все та же разобщенность мужественного и женственного начала в недрах русской стихии и русского духа. Русский дух, устремленный к абсолютному во всем, не овладевает мужественно сферой относительного и серединного, он отдается во власть внешних сил. Так в серединной культуре он всегда готов отдаться во власть германизма, германской философии и науки. То же и в государственности, по существу серединной и относительной. Русский дух хочет священного государства в абсолютном и готов мириться с звериным государством в относительном. Он хочет святости в жизни абсолютной, и только святость его пленяет, и он же готов мириться с грязью и низостью в жизни относительной. Поэтому святая Русь имела всегда обратной своей стороной Русь звериную. Россия как бы всегда хотела лишь ангельского и зверского и недостаточно раскрывала в себе человеческое. Ангельская святость и зверская низость — вот вечные колебания русского народа, неведомые более средним западным народам. Русский человек упоен святостью, и он же упоен грехом, низостью. Смиренная греховность, не дерзающая слишком подыматься, так характерна для русской религиозности. В этом чувствуется упоение от погружения в теплую национальную плоть, в низинную земляную стихию. Так и само пророческое, мессианское в русском духе, его жажда абсолютного, жажда преображения оборачивается какой-то порабощенностью. Я пытался характеризовать все противоречия России и свести их к единству. Это путь к самосознанию, к осознанию того, что нужно России для раскрытия ее великих духовных потенций, для осуществления ее мировых задач.

Как человек должен относиться к земле своей, русский человек к русской земле? Вот наша проблема. Образ родной земли не есть только образ матери, это также — образ невесты и жены, которую человек оплодотворяет своим логосом, своим мужественным светоносным и оформляющим началом, и образ дитяти. Прежде всего человек должен любить свою землю, любить во всех ее противоречиях, с ее грехами и недостатками. Без любви к своей земле человек бессилен что-нибудь сотворить, бессилен овладеть землей. Без стихии земли мужественный дух бессилен. Но любовь человека к земле не есть рабство человека у земли, не есть пассивное в нее погружение и растворение в ее стихии. Любовь человека к земле должна быть мужественной. Мужественная любовь есть выход из натуралистической зависимости, из родовой погруженности в стихийный первородный коллективизм. В России все еще слишком господствует не только натуральное хозяйство в ее материальной жизни, но и натуральное хозяйство в ее духовной жизни. Из этого периода натурального хозяйства в муках выходит русский народ, и процесс этот болезнен и мучителен. Русское отщепенство и скитальчество связано с этим отрыванием от родовой натуралистической зависимости, принятой за высшее состояние. Отрыв этот не есть отрыв от родной земли. И русские отщепенцы и скитальцы остаются русскими, характерно национальными. Наша любовь к русской земле, многострадальной и жертвенной, превышает все эпохи, все отношения и все идеологические построения. Душа России — не буржуазная душа,— душа, не склоняющаяся перед золотым тельцом, и уже за одно это

можно любить ее бесконечно. Россия дорога и любима в самых своих чудовищных противоречиях, в загадочной своей антиномичности, в своей таинственной стихийности. Это все почувствовали, когда началась война.

Но русская стихия требует оформляющего и светоносящего логоса. Недостаток мужественного характера и того закала личности, который на Западе вырабатывался рыцарством,— самый опасный недостаток русских, и русского народа, и русской интеллигенции. Сама любовь русского человека к родной земле принимала форму, препятствующую развитию мужественного личного духа. Во имя этой любви, во имя припадания к лону матери отвергалось в России рыцарское начало. Русский дух был окутан плотным покровом национальной материи, он тонул в теплой и влажной плоти. Русская душевность, столь хорошо всем известная, связана с этой теплотой и влажностью; в ней много еще плоти и недостаточно духа. Но плоть и кровь не наследуют вечности, и вечной может быть лишь Россия духа. Россия духа может быть раскрыта лишь путем мужественной жертвы жизнью в животной теплоте коллективной родовой плоти. Тайна России может быть разгадана лишь освобождением ее от искажающего рабства у темных стихий. В очистительном огне мирового пожара многое сгорит, истлеют ветхие материальные одежды мира и человека. И тогда возрождение России к новой жизни может быть связано лишь с мужественными, активными и творящими путями духа, с раскрытием Христа внутри человека и народа, а не с натуралистической родовой стихией, вечно влекущей и порабощающей. Это — победа огня духа над влагой и теплом душевной плоти. В России в силу религиозного ее характера, всегда устремленного к абсолютному и конечному, человеческое начало не может раскрыться в форме гуманизма, т. е. безрелигиозно. И на Западе гуманизм исчерпал, изжил себя, пришел к кризису, из которого мучительно ищет западное человечество выхода. Повторять с запозданием западный гуманизм Россия не может. В России откровение человека может быть лишь религиозным откровением, лишь раскрытием внутреннего, а не внешнего человека, Христа внутри. Таков абсолютный дух России, в котором все должно идти от внутреннего, а не внешнего. Таково призвание славянства. В него можно только верить, его доказать нельзя. Русский народ нужно более всего призывать к религиозной мужественности не на войне только, но и в жизни мирной, где он должен быть господином своей земли. Мужественность русского народа не будет отвлеченной, оторванной от женственности, как у германцев. Есть тайна особенной судьбы в том, что Россия с ее аскетической душой должна быть великой и могущественной. Не слабой и маленькой, а сильной и большой победит она соблазн царства этого мира. Лишь жертвенность большого и сильного, лишь свободное его уничижение в этом мире спасает и искупляет. Русское национальное самосознание должно полностью вместить в себя эту антиномию: русский народ по духу своему и по призванию своему сверхгосударственный и сверхнациональный народ, по идее своей, не любящий «мира» и того, что в «мире», но ему дано могущественнейшее национальное государство для того, чтобы жертва его и отречение были вольными, были от силы, а не от бессилия. Но антиномия русского бытия должна быть перенесена внутрь русской души, которая станет мужественно-жертвенной, в себе самой изживающей таинственную свою судьбу. Раскрытие мужественного духа в России не может быть прививкой к ней серединной западной культуры. Русская культура может быть лишь конечной, лишь выходом за грани культуры. Мужественный дух потенциально заключен в России пророческой, в русском странничестве и русском искании правды. И внутренне он соединится с женственностью русской земли.

Публикацию подготовил И. П. Хабаров

Е. Левин

Пять дней в 49-м

«Не любите вы нашу действительность»

Так Н. Семенов, начальник Главного управления по производству художественных фильмов Министерства кинематографии СССР, определил существо обвинений, предъявленных «безродным космополитам»,— и, замечу, проявил при этом неслыханную деликатность: ведь другие представители «патриотического фронта» прямо называли «беспачпортных бродяг в человечестве» (Белинский) предателями, изменниками, вражескими агентами в нашей культуре, идеологическими вредителями, политическими диверсантами, продажными лакеями американского империализма, ненавидящими свою социалистическую родину, презирающими советский народ, отрекшимися от коммунистического идеала. И требовали, и ждали, чтобы осквернители святынь признались именно в этом. На второй план отходила дежурная мертворожденная версия о подпольной, хорошо законспирированной группе эстетических отравителей; никто в нее, конечно, ни минуты не верил; жизнь и работа «антипатриотов» были на виду, с ними дружили, приятельствовали, сотрудничали, постоянно общались, соседствовали многие, так что за связь с «группой», по обычаям сыска 30-х годов, можно было бы при необходимости привлечь сотни людей, практически всех, кто заполнил зрительный зал Дома кино. Поэтому на организационно-конспиративную сторону дела обвинители не очень напирали. Зато с садистским вожделением добивались откровений о якобы потаенном. В чем скрытая причина, например, критических высказываний об официозных фильмах? Откуда неудовольствие состоянием нашей послевоенной кинематографии? Чем объяснить нежелание признавать абсолютную правоту государственных суждений? Может быть, любовью к искусству, сознанием личной ответственности за общее дело, профессиональным долгом, поиском истины? Чепуха! Искусство — это наши официально принятые и признанные фильмы, их и надо хвалить, а не выискивать в них недостатки, ну, а истину искать нечего: ее знают наверху — и доводят до общего сведения.

А вот если тайная причина мешающего, раздражающего, беспокоящего эстетического — весьма робкого, далеко не идущего, но все же своемыслия — это нелюбовь ко всему *нашему,* более того, ненависть к нему, неродному, некровному, чужому и чуждому, чтобы там *«они»* ни говорили, как бы в своей исконной, естественной связи с *нашим* ни уверяли,— тогда все, похоже, становится на свои места: мои фильмы (сценарии, пьесы, спектакли, книги, песни, оперы и т. п.) не нравятся и подвергаются нападкам именно поэтому, и тут уж ничего не поделаешь, не поправишь, ни в чем *«их»* не убедишь, да и спорить по существу не надо — биологическая несовместимость. «В эти дни не говорить правду в глаза, не разоблачать тех, которые ненавидели ваше творчество, ваш высо-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1, 2.

кий и благородный творческий труд, ненавидели все то, что вам дороже жизни, ненавидели нашу великую родину, ее победы и расцвет, ненавидели нашу великую партийную советскую кинематографию,— молчать в эти дни — это значит поощрять, укрывать черное дело этих космополитов, антипатриотов»,— вещал Г. Мдивани, и он не был одинок.

Яростно обличал Трауберга Григорий Александров. Самое чудовищное его обвинение (каков слог, заметьте!) я процитирую позже, а сейчас приведу следующее место из его выступления: «Прохвост Трауберг говорит: «Очень часто бывает тенденция разбирать, скажем, русское киноискусство как нечто совершенно отличное, совершенно отграниченное и совершенно противоположное западному искусству». Это не тенденция, товарищи, это наши законы. А он продолжает: «Но это национальное отъединение русской и советской кинематографии неверно; не существует русской науки, совершенно изолированной от западной. Эта точка зрения причинила немало вреда нашей русской науке и искусству». Вот как говорит этот буржуазный выродок [...]. А как же тогда быть с нашей формулировкой «искусство, социалистическое по содержанию и национальное по форме»? Трауберг пытается нападать на основные законы нашего развития и нашей культуры».

Менее всего хочу я представить кого бы то ни было *убежденным* шовинистом, антисемитом. Проблема здесь шире и глубже — проблема определенного типа общественного сознания, для которого характерно стремление в острых и сложных житейских и познавательных ситуациях подменять личный, самостоятельный поиск причин какого-либо явления его принудительной маркировкой, приклеиванием к нему ярлыка; ярлык берется напрокат из эмоционального арсенала непросвещенной толпы (верующей слепо и агрессивно в коллективную ответственность), по-старому — черни; в нее, в толпу, превращается народ (в отличие от населения и от толпы представляющий собой историческое единство и нравственно-психологическое целое), насильственно лишенный самосознания, подлинного национального чувства, наследственной нравственности и способности мыслить исторически. Шовинизм и национализм, в частности, антисемитизм и русофобия — лишь языки этой маркировки, лишь акценты этого ярлыка.

Что касается «пятой графы» большинства «безродных», то антисемитизм, эта неофициальная государственная религия сталинщины, выступал в «священном союзе» с великоимперским шовинизмом, лицемерно надевшим маску русского советского патриотизма. Юдофобство и безнациональное, антинациональное великодержавство были самыми ядовитыми, оскорбляющими прежде всего русское национальное сознание компонентами той отравленной взвеси, что заполнила тогдашнюю атмосферу частной и общественной жизни и уродовала нравственно, обезоруживала политически, разъединяла социально, обезличивала, обезнационавливала — одним словом, люмпенизировала. И никто из кинематографистов, в те удушливые дни взявших на себя (по разным, видимо, причинам) роль прокуроров и судей своих вчерашних товарищей по работе, не избег морального и гражданского падения и должен держать ответ перед судом истории за низость, что бы ни привело каждого из них к духовному затмению.

А «подсудимые» (так и назвала «космополитов» сценаристка З. Серебровская в своем письме-доносе, адресованном президиуму совещания и приложенном к стенограмме)? Они были растеряны. Ошеломлены внезапностью обрушившейся на них беды. Подавлены абсурдностью, лживостью, наглой бездоказательностью обвинений. Напуганы вполне возможными последствиями — если не арестом, то изгнанием из профессиональной среды, потерей работы — то есть гражданской смертью. Однако то, что их (кроме Н. Оттена) окончательно деморализовало, лишило не то что способности, а даже желания всерьез и смело, до конца защищаться, опровергать наветы и напраслину (что было легко сделать в честном споре),— это измена дру-

зей, отступничество коллег, отсутствие твердой поддержки, полное одиночество, сознание выброшенности из единственно возможного способа существования взрывом массового психоза, непонятной ярости, неожиданной ненависти; она исказила до неузнаваемости лица товарищей, пусть и обиженных резкой, не всегда справедливой критикой их работ, но ведь рядом с ними были пройдены такие трудные годы, вместе пережиты страшные испытания, с лихвой выпавшие на долю этого поколения тогда сорока с небольшим — пятидесятилетних людей...

Послушаем «безродных космополитов».

Сергей Иосифович Юткевич. Мне горестно сегодня выступать с этой трибуны, потому что на этом празднике подлинного расцвета нашего любимого советского киноискусства обнаружились родимые пятна отвратительных явлений космополитизма, формализма и эстетства, тормозивших развитие этого искусства, и среди тех людей, которые высказывали в своих буржуазных теорийках эти взгляды, было упомянуто и мое имя, была справедливо подвергнута правильной большевистской критике и моя работа. [...]

Формалистические теории, как бы они ни были замаскированы, являлись и являются главным тормозом в развитии нашего советского киноискусства. [...]

И вот к горечи моей, к величайшей моей горечи, мне приходится сознаться, что если в своих кинокартинах с помощью партии, с помощью руководства, с помощью общественности, окружающей нас и помогающей нам не совершать ошибок в нашей творческой работе, если мне и удалось сделать что-то полезное и нужное для советского народа, то как только я в одиночку занялся уже не только теорией, где я защищал позиции социалистического реализма, но и историей кино, я сам стал жертвой этих формалистических теорий, и не только жертвой, но и носителем этих формалистических взглядов. Это объясняется еще и тем, что, к сожалению, у нас чрезвычайно запущена наша теоретическая и научная работа. У нас не только не создан тот союз, о котором говорил сейчас так пламенно и хорошо И. А. Пырьев, у нас не вырос научный центр, где можно было бы объединить все силы для создания подлинной марксистской науки о нашем киноискусстве, и поэтому всякие партизанские попытки, и мои в частности, приводили к глубоко ошибочным и вредным результатам. [...] Сущность этих ошибок заключалась в следующем. В те годы, когда я делал такие картины, как «Человек с ружьем» и «Яков Свердлов», в эти же годы я пытался построить и некоторый исторический прогноз. Я написал в 1938 году статью «Высокое искусство смешного», где хотел выяснить генезис смешного, его корни, помочь этим советской кинокомедии, но я нанес ей только грандиозный ущерб, ибо вместо того чтобы рассматривать живую творческую практику наших мастеров, создавших к этому времени уже великолепные произведения советской кинокомедии совершенно нового типа, я занимался бесплодным эстетством, и в погоне за лжеакадемизмом я занимался ненужным сопоставлением комедийных героев с французскими актерами XIX века. Этим я не только не принес никакой пользы нашей кинонауке, а стал сам ярким представителем лженауки, ибо советская комедия доказала всему миру, что все буржуазные теории о комическом, о смешном по существу носят издевательский характер, характер глумления над человеком. [...]

Вреднейшим делом было и мое участие в книге «Гриффит». В чем заключалась моя основная ошибка? Формалистическая теория, рассматривающая кинематограф как сумму только технических приемов, позволила мне написать в своей статье, что «теперь даже самыми консервативными историками кино Гриффит признан отцом киноискусства». [...]

У нас, к сожалению, в нашей критике либо были прямые вредные выступления против наших мастеров, против всего советского искусства (с мест: «Мы хотим слышать фамилии», «Правильно!»), либо

умалчивание, о котором говорил товарищ Большаков.

Я проверял себя с этой точки зрения, и я считаю, что мои частые будничные выступления в деловой работе нашего Художественного совета «Мосфильма», где я горячо и искренне приветствовал все те картины, которые подвергались охаиванию Траубергом и компанией,— мои выступления по картинам «Сказание о земле Сибирской», «Повесть о настоящем человеке», «Русский вопрос» задолго до того, как эти картины вышли на экран (это могут подтвердить многие сидящие здесь),— это доказывает мне самому, что, очевидно, я не потерял это чувство нового, что я еще сохранил в себе силы осознать и определить свои ошибки и постараться своей практической работой их всячески выправить.

Я считаю, что все, что происходит сегодня,— это свежий ветер, который ворвался в нашу среду, и он выметет начисто всю космополитическую нечисть. [...]

Сергей Иосифович приписал себе формализм, отрекся от статей, которые, как мы знаем сегодня, выдержали испытание временем, отмежевался от «группы Трауберга» — но отщепенцем, перекати-полем, человеком без роду и племени себя не признал.

Михаил Юрьевич Блейман. В моей жизни наступил момент, когда нужно честно, сурово, без всякой жалости к себе пересмотреть то, что я сделал, определить меру пользы и меру вреда, которые я нанес делу нашего искусства.

Такой отчет и вам, и самому себе я должен дать сейчас. И я не буду говорить о том, что мне больно, потому что это ясно и так. Мне больно не только потому, что мне сурово и строго указали на мои большие и тяжелые ошибки, но и потому, что я сам понимаю, что моя теоретическая деятельность была порочной и нанесла вред развитию нашей теории, развитию нашего искусства.

И. Г. Большаков и В. Р. Щербина упомянули о моей статье в сборнике «Гриффит» и о моей статье в сборнике о Чаплине. Когда я перечитал эти статьи, мне стало ясно, что они обе в корне порочны и неверны. В обеих статьях дана неверная политически и художественно порочная ориентировка в вопросах истории и теории киноискусства.

Как это могло произойти? Ведь я знал, что всякая буржуазная культура, и в первую очередь американская, нам враждебна. [...]

И все-таки я написал эти статьи. Правда, я написал, что Гриффит буржуазный художник, но я написал это вяло, с объективистских позиций, без того гнева и страсти, которые должны вызывать у советского художника лицемерие и ханжество буржуазии. Я написал, что Гриффит является отцом реализма в кино, и не подчеркнул разницы между лживым, прикрывающимся именем реализма его искусством и подлинным реализмом классической литературы, разоблачавшим, смело и беспощадно, язвы современной жизни буржуазного общества. Я не написал, что реализм Гриффита — маскировка под реализм, ханжеская, пуританская и лицемерная, и что этот реализм не имеет ничего общего ни с классическим реализмом, ни тем более с социалистическим реализмом нашего искусства.

То же самое или примерно то же самое я написал в статье о Чаплине. Обманутый картиной «Диктатор», в которой с буржуазных гуманистических позиций разоблачался фашизм, я написал восторженную статью о прогрессивности искусства Чаплина. Я не разобрался в том, что природа Чаплина, как природа всякого мелкобуржуазного художника, противоречива, что мелкая буржуазия способна на любые качания, на любое ренегатство. И я не хочу говорить, что эта статья была мною написана после постановки Чаплином «Диктатора», а не после постановки «Месье Верду». Как советский политработник, я должен был предвидеть возможность появления у Чаплина картины такого типа. Я должен был распознать в творчестве Чаплина порочные, человеконенавистнические черты, которые и привели его к «Месье Вер-

ду». Увлеченный «гуманизмом» Чаплина, я не рассмотрел лживой, двойственной природы этого гуманизма. Так я совершил две большие ошибки. [...]

Забвением принципа большевистской партийности, неумением связать отдельный факт искусства с общим движением нашей культуры, формалистическими заблуждениями объясняются и мои ошибки в оценке нескольких советских картин в докладе и выступлениях в Доме кино. Я не нашел в себе мужества переоценить свои личные вкусы, во многом устарелые и неверные, и с личных позиций оценивал некоторые явления советской кинематографии последнего времени. Я критиковал частности, упуская из виду главное. Эти частности заслоняли для меня новаторскую политическую природу этих картин, их подлинную народность, их могущественное воспитательное значение. Личные вкусы, недооценка в данном случае роли советской критики, обязанной рассматривать в явлениях искусства самое существенное, самое главное, привели меня к неверным оценкам. За мелкими недочетами я проглядел в этих картинах их принципиальную новизну, их большевистское новаторство, их идейно-художественную ценность. В этом тоже сказалось непонимание принципа партийности критики, неизжитые формалистические ошибки. Это тоже моя большая принципиальная вина перед нашим делом.

Я понимаю, что признать свои ошибки мало, что мало рассказать о тех заблуждениях, которые привели меня к ним. Ошибки нужно исправлять делом. И я презирал бы себя, я не осмелился бы войти сюда и просить, чтобы меня выслушали, если бы я прямо и честно не сказал бы, что не могу принять обвинения в том, что я систематически охаивал советскую кинематографию и искусство, что я враждебно относился к нему.

Я прошу понять, что то, что я сейчас скажу, не апелляция к прежним заслугам, не попытка выпросить себе амнистию ссылками на былые достижения. Но я не мог враждебно относиться к искусству, которому я отдал всю мою жизнь. Я не мог и не могу враждебно относиться к людям, вместе с которыми я рос и развивался, с которыми я вместе работал. Мое имя стоит на двух, если не больше, десятках картин, некоторые из которых пользуются признанием и любовью народа. [...]

Мы живем в серьезное, в великое время борьбы нашего народа за окончательную победу коммунизма, время величайшего столкновения. С ошибками, со срывами, с большими и горькими потерями я был до сих пор участником борьбы нашего народа, партии, искусства. И единственная моя надежда на то, что мне поверят, поверят искренности и честности моих слов, поверят искренности и честности моей творческой практики. Я прошу поверить, что я смогу быть и впредь, на скромном моем месте, активным участником борьбы нашего народа, нашей партии, нашего искусства.

В чем еще должен был покаяться Блейман? В том, например, что, предваряя просмотр американского фильма в ленинградском Доме кино 21 мая 1947 года, честно предупредил зрителей: «Сегодня моя миссия очень неприятная, ибо картина, которую вы будете смотреть, просто плоха»? Казалось бы — прекрасно! Не все, выходит, произведения сплошь растленного, насквозь бесчеловечного и целиком нам враждебного кинематографа хвалил и ставил соотечественникам в пример безродный критик. Однако не тут-то было. Опытный мастер провокационных манипуляций, один из безупречных исполнителей в сталинском «театре абсурда» Н. Саконтиков, правая рука Большакова, его заместитель по кадрам с января 1947 года, выступая 28 февраля, в четвертый день совещания, процитировал приведенное выше высказывание Блеймана и, ни секунды не помешкав, раскрыл его тайный смысл следующим образом (поверьте, и на этот раз я, как везде, привожу текст точно, слово в слово): «...не вытекает ли из этой фразы, свидетельствующей о страдании Блеймана по поводу того, что нельзя блеснуть американской

картиной (так в стенограмме, это стиль мышления и речевая манера оратора.— *Е. Л.*)? Таким образом, Блейман выступает не иначе, как агент Джонстона (? — вероятно, «Джойнта».— *Е. Л.*), как пропагандист и продавец американских кинокартин от имени американских кинофирм?» (воспроизвожу и вопросительный знак в конце фразы — видимо, вместо восклицательного.— *Е. Л.*).

Блеймана (как и Юткевича) продолжали бить все четыре дня после его выступления — потому что он не произнес тех слов, которых от него ждали. Он не сказал: да, вы правы, я разоблачен, я космополит, я не люблю свою советскую родину, я ненавижу русский народ, я презираю русское советское искусство. Этого «признания» из Михаила Юрьевича мучители не выбили.

Николай Аронович Коварский. Среди критиков-космополитов, критиков, пытавшихся дезориентировать советское искусство, названо было и мое имя. Должен сказать прямо: для этого есть основания. Как мне ни горько и тяжело это признавать — я признаю это. В наши дни каждый должен судить себя самым строгим судом, должен понять, что борьба с группами критиков-антипатриотов, борьба за полное разоблачение и окончательный разгром этих групп имеет огромное значение для дальнейшего развития советского искусства.

Эстетство, низкопоклонство, космополитизм проявлялись не только в ошельмовывании и охаивании отдельных произведений советского искусства. Нет! Космополиты создавали враждебные концепции — укажу хотя бы на концепцию, отрицающую огромную роль в истории русской национальной культуры таких театров, как МХАТ и Малый. С такими же антипатриотическими, враждебными концепциями мы встречались и в кино. Целый ряд книг, выпущенных за последнее время,— от книги Балаша до сборников о Гриффите и Чаплине — заражены трупным ядом эстетства, формализма, низкопоклонничества. Один из самых слабых участков нашего кино — это его история и теория. А там, где есть у нас на отдельных участках слабости и недостатки,— в эти щели сразу же проникают враждебные советскому искусству и советскому народу взгляды, тенденции, концепции.

Товарищ Большаков был прав, когда самым резким образом отозвался о моей рецензии на сборники «Гриффит» и «Чаплин», напечатанной в газете «Советское искусство». Пропагандируя статьи, собранные в этих сборниках, утверждая, что они представляют собою «начало науки», я принял на себя суровую ответственность за распространение космополитических, реакционных теорий. [...] Я неоднократно полемизировал с Траубергом и уже в 1938 году напечатал статью с резкими возражениями против его указаний на сценарий американского кино как идеал, норму и образец для советских сценаристов. Я писал тогда, что у нашего кино особенные задачи и цели и учиться нам у американского кино нечему и незачем (моя статья напечатана в ленинградском журнале «Искусство и жизнь», № 7 за 1938 год). Однако я рассматривал существование американского и советского кино только как различные эстетические системы, очень мало говоря о том, что американское кино — вовсе не искусство, но одно из самых серьезных средств империалистической пропаганды. Я с гнилым либерализмом относился к неоднократным выпадам Трауберга против советского кино, считая, что «о вкусах не спорят». Нет, о вкусах спорят! [...]

Только одного греха я на свою душу взять не могу. Один из характернейших признаков космополитизма заключается в том, что антипатриоты с барски-пренебрежительных позиций охаивали и ошельмовывали целый ряд выдающихся явлений советского киноискусства. На активе приводились двурушнические, отвратительно высокомерные отзывы Трауберга, Сутырина и других. Я не знаю и не помню в моей критической и редакционной работе фактов такого рода. Их не было, я это утверждаю с чистой совестью, ни в моих критических статьях, ни устных выступлениях. [...]

Формализм всегда был враждебен советскому искусству. Но сегодня его сторонники и апологеты уже докатились до самого дна — до роли буржуазных диверсантов, пытавшихся дезорганизовать и дезориентировать советское искусство и увести его с прямого пути великого служения народу, служения делу победы коммунизма. Сегодня формализм и антипатриотизм равнозначны. И если мне будет дана возможность работать в рядах творческих работников советской кинематографии, я приложу все старания, все свои силы, чтобы помочь делу полного и окончательного разгрома формализма, разгрома врагов советского искусства, критиков и теоретиков-антипатриотов. (Голоса: «Начиная с себя».) Начиная с себя. Это правильно.

Понимали ли «безродные», что смехотворные «улики» откровенно, как говорили в 20-е и в 30-е годы, «подмигивали»: не принимайте нас всерьез, суть в другом — в том, что как раз этих людей надо бить, скажем, за «космополитизм», остальное не имеет значения?

Ведь среди вражеских диверсий Трауберга Большаков назвал и его высказывание о «Русском вопросе». «Эта картина холодная, эта картина для Ромма — снижение профессиональных качеств по сравнению с «Мечтой» и «Человеком № 217», и если в «Человеке № 217» Кузьмина была плоха, то здесь она совсем плоха. Названов, Пославский, Тенин, Барабанова — это постыдные режиссерские находки». Вот что говорил он о картинах 1948 года (до этого Трауберг резко отзывался о «Сказании о земле Сибирской», «Весне» и о фильме Юткевича «Свет над Россией», позже отправленном на «полку».— *Е. Л.*), о картинах, которые были удостоены Сталинской премии»,— многозначительно заключил министр, дав понять, в чем тут криминал.

А вот что говорил о Трауберге Г. Мдивани (его выступление производит впечатление кликушеского исступления): «главарь антипатриотической клики», «идеологическая диверсия», «...он, не уверенный в конечной победе Советского Союза, извиваясь, как змея, готовит себе теплое местечко у своих американских хозяев» (о предисловии Трауберга к отдельному изданию сценария Бена Хекта «Вива, Вилья!», 1943 год), «...действуя подобно подпольному агенту американского империализма...», «идейный агент Уолл-стрита», «Трауберг — человек без рода и без племени — явился прямым агентом мировой реакции. Нечего жалеть таких подлых людей!» И — никаких доказательств, кроме вкривь и вкось, но с особым прицелом толкуемых цитат.

Поведение жертв очередного террористического «перебора людишек» (выражение летописца о казнях, чинимых Иваном Грозным) нельзя понять, забыв о том, какое давление оказывала на их психику повседневность, а не только «высокие материи». Она же была такова, что каждый час во всех бытовых проявлениях утверждал абсолютную подчиненность человека, его полное и беспросветное бесправие, безнадежную закрепощенность — и безвыходность, неизменность этой ситуации. Вот несколько фактов, взятых наугад из сотен и тысяч подобных, которые укрепляли, вкупе с «высокими материями», сознание того, что субъектом истории на всех ее уровнях, начиная от домашнего быта, службы и кончая большой политикой, является единственно и только Государство, Система, а объектом — не гражданин, а множество, притом неразличимое множество «винтиков», в котором личностей быть не может и не должно, а индивидуальность под подозрением и запретом.

В. Молотов 19 июня 1947 года подписал распоряжение Совета Министров СССР (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1504, л. 22): разрешить (!) Министерству кинематографии провести чествование лауреатов Сталинской премии и израсходовать для этой цели сто тысяч рублей из фонда министерства. Сам Большаков решить этот вопрос права не имел. А если бы кинематографисты по собственному почину захотели поздравить своих товарищей и вздумали без спроса собраться для этого в Доме кино? Такое никому не могло прийти в голову.

К. Ворошилов 19 марта 1947 года подписал распоряжение правительства (там же, ед. хр. 1503, л. 18): в связи с пятисотлетием со дня рождения Алишера Навои разрешить (!) правлению Союза писателей СССР провести в Москве и Ташкенте торжественные заседания и вечера; пункт 4-й гласил: обязать Министерство кинематографии СССР обеспечить выпуск в сентябре 1947 года художественного фильма о Навои (обратите внимание на даты. На производство картины, где еще, как говорится, конь не валялся, дается... пять месяцев! Фильм К. Ярматова вышел на экраны в феврале 1948 года).

И. В. Сталин 10 декабря 1947 года подписал распоряжение Совета Министров (там же, ед. хр. 1501-а, л. 94), обязывающее ведомство Большакова выпустить в 1948 году фильм о Белинском (к столетию со дня его рождения), 11 января 1947 года (там же, ед. хр. 1500, л. 4) на свет появилось указание вождя поставить фильм о Жуковском (тоже к юбилею). Таким же образом в темплане «Мосфильма» появилась картина о Пржевальском... Министр справлялся: кто из режиссеров сейчас свободен? Козинцев? Пудовкин? Юткевич? Очень хорошо! Это ведущие мастера, каждому из них можно поручить ответственное правительственное задание. И Григорий Михайлович был вынужден браться за тему, о которой он никогда не думал, а потом долго мучиться с «Белинским». Всеволод Илларионович потерпел жестокий провал с «Жуковским», материал которого был ему совершенно чужд, а сценарий никуда не годился. Сергей Иосифович честно отработал на «Пржевальском», сделал все, что мог, но в искусстве брак по принуждению всегда бесплоден...

27 мая 1947 года Большаков направил в Совет Министров слезно-просительное письмо (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1504, л. 39). Из него следует, что министерство не располагало фондом материальной помощи кинематографистам. Отсутствие такого фонда, с нажимом писал Иван Григорьевич, не дало возможности помочь Эйзенштейну во время его болезни. В системе киностудий нет директорского фонда, который можно было бы расходовать и в благотворительных целях. Для них министр просил выделить кинематографу миллион рублей.

Ворошилов, курировавший в правительстве культуру и искусство, в распоряжении от 28 июня (там же, л. 40) разрешил министерству использовать пятьсот тысяч рублей, но только для премирования особо отличившихся работников.

Еще одно письмо Большакова (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1206, л. 91).

29 августа 1946 года

Заместителю Председателя
Совета Министров СССР
товарищу *Ворошилову К. Е.*

Кинокартина «Клятва» режиссера-постановщика Чиаурели М. Э. оценена руководящими органами, общественностью и огромной массой зрителей (характерна иерархия оценивающих инстанций! — *Е. Л.*), уже просмотревших фильм, как выдающееся произведение советского искусства.

По производственным показателям кинокартина закончена также с хорошими результатами — в пределах установленной сметной стоимости.

Исходя из этого, прошу Вас разрешить повысить размер постановочных по кинокартине «Клятва» режиссеру Чиаурели М. Э. до 100 тысяч рублей.

Министр кинематографии
И. Большаков

Распоряжением от 16 сентября 1946 года (там же, л. 90) Ворошилов удовлетворил просьбу министра.

Жить и работать приходилось в строго расчерченной сетке дозволений и запретов, продуманной так, чтобы предусмотреть по возможности каждый твой шаг и предписать каждое твое действие. Этот же принцип упреждения самостоятельности и замены ее установлением действовал и по отношению к организациям и учреждениям.

Подписанным И. В. Сталиным Постановлением Совета Министров № 1719 от 31 июля 1946 года (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1204, лл. 12—14) была определена область деятельности новообразованных министерств кинематографии Азербайджана, Белоруссии, Грузии

и Казахстана. Эти министерства подчинялись правительствам республик и Министерству кинематографии СССР.

11 сентября 1946 года правительство приняло постановление № 2046 «О министерствах кинематографии Латвийской ССР, Литовской ССР и Эстонской ССР» (там же, лл. 53—54). Для них тоже устанавливалось союзно-республиканское подчинение. Литературные сценарии должно было утверждать республиканское министерство кинематографии, но «по согласованию с Министерством кинематографии СССР». Мало того: это же распространялось и на тематические планы республиканских киностудий. Только по «предварительному согласованию с Министерством кинематографии СССР» республиканское руководство могло утвердить сметы и сроки производства игровых и научно-популярных фильмов стоимостью свыше трех миллионов рублей и документальных — свыше пятисот тысяч. Более скромные расходы доверялись усмотрению местных властей.

Жить и работать приходилось в условиях беспредельной централизации, абсолютного нормирования, фондирования и директирования, под каждодневным гнетом отупляющей всесторонней отчетности и в ожидании верховных решений, необратимо влияющих на твою никем не защищенную судьбу — при том, что тебя не спрашивают ни о чем, что кровно тебя касается, с тобой никогда не советуются, твое мнение никого из иерархов от мала до велика не интересует, ибо ты как личность, индивид, для них попросту не существуешь.

Жить и работать приходилось в государственно-антиобщественной системе, создатели и охранители которой знали только язык приказов и понуждений, разносов и наказаний, практику насилия, методы запретов, сыска, слежки, проверки, контроля, поощрения прислужников и покорных, верноподданных и полезных и ни малейшего представления не имели о способах устройства какого бы то ни было дела в естественных условиях нормального гражданского общества.

Вот, скажем, необходимо навести порядок в расходовании средств на постановку фильмов. Профессиональный руководитель выяснит причины неполадок, будет искать экономические методы совершенствования фильмопроизводства, учтя интересы, творческие и материальные, всех, кто прямо и косвенно к нему причастен. Как поступает административно-командная бюрократия? На свет появляется подписанное И. В. Сталиным постановление правительства № 2564 от 14 июля 1948 года (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1889, л. 52) «Об изменении порядка утверждения смет на производство кинофильмов в киностудиях, подведомственных Министерствам кинематографии союзных республик». В чем же видится корень зла? В несовершенстве кинохозяйства? В неверной организации самого производственного процесса (в нем было — и сохранялось вплоть до последнего времени — много абсурдного, просто дикого)? В искажении принципа материальной заинтересованности? Или в других причинах частого завышения смет, перерасходов, бесконечных дорогостоящих консерваций, пролонгаций?

Ошибаетесь. Все объясняется небольшой финансовой самостоятельностью студий, дарованной им Советом Министров в постановлении от 31 июля 1946 года. Караул! — надзор сверху отсутствует! Что же делать? Ответ ясен. «Для установления более действенного контроля за затратами средств на производство кинокартин и для обеспечения жесткой экономии в расходовании этих средств» есть всемогущее и безотказное Средство: «...установить, что все постановочные сметы и сроки производства полнометражных художественных, научно-популярных и документальных кинокартин, производимых в киностудиях республиканского подчинения, утверждаются министрами кинематографии союзных республик по предварительному согласованию с Министерством кинематографии СССР».

Видите, как просто. Правда, мудрое решение добавило еще одну инстанцию и увеличило количество бухгалтерских до-

кументов, однако это уже детали, а важно что? Верно, важен Принцип Тотального Контроля (которым центрократия, пока жива, ни за что не поступится, это уж будьте благонадежны). А творческим работникам и производственникам стало еще хуже, руки им связывали все туже, ничем им не помогая, не устраняя причин планово-финансовых непорядков.

Жить и работать приходилось в постоянной тревоге, в неуверенности, в опасении за завтрашний день. Так, решение сократить в 1948 году и сокращать впредь фильмопроизводство[1] ради качественного улучшения отечественного киноискусства было громом с ясного неба. Ошеломительная кабинетная идея однозначной, прямо пропорциональной зависимости качества от количества и мистическая вера в возможность влиять на первое произвольными манипуляциями со вторым не только были очевидно абсурдными, смехотворно фетишистскими, но и выражали непонятную, деморализующую непоследовательность и непредсказуемость политики правительства в области кино. Ведь совсем недавно постановлением № 2069 Совета Министров от 31 сентября 1946 года были утверждены «условия Всесоюзного социалистического соревнования киностудий, предприятий и организаций системы Министерства кинематографии СССР за выполнение и перевыполнение пятилетнего плана 1946—1950 гг.». Оно в первых же строках гласило:

«По пятилетнему плану работники кинематографии должны: увеличить производство художественных фильмов с 36 кинокартин в 1940 году до 70 в 1950 году» (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1204, л. 56).

Надо ли описывать охватившее советских кинематографистов ликование, когда они познакомились с этими цифрами? Долгожданные, они звучали дивной музыкой. Семьдесят игровых картин в 1950 году!

И вдруг — поворот на 180°. Отчего? Почему? А нас спросили?

Жить и работать приходилось в условиях всепроникающей регламентации бытия и быта, отучающей от какой бы то ни было самостоятельности, предприимчивости, в системе, формирующей сознание полной и окончательной зависимости части от целого и одновременно — убеждение в невозможности пребывать вне этого целого. Система была всюду и везде, от нее никуда нельзя было уйти, она не оставляла ни местечка, где бы можно было укрыться и вести незаметное существование. Всеобщая прикрепленность, подотчетность и презумпция предвечной политико-идеологической виновности «винтика» внедрялись как норма и идеал. В этих условиях в сознании, в нравственно-психологическом складе личности искажались сами основы морали, умолкали веления совести, глох голос достоинства, слабели законы чести, вытравлялось из души благородство. Общим и самым гнетущим выражением этого распада и деморализации был повальный страх быть выбитым из колеи, выброшенным из своей ячейки неизвестно куда, что означало погружение в небытие, несуществование, призрачное якобы пребывание — социальное, профессиональное, бытово-повседневное. К. Рудницкий[2] и А. Борщаговский[3] очень хорошо описали свое душевное состояние после увольнения: они оказались в положении, к которому совсем не были готовы, которое прежде не могли себе даже представить, настолько оно было не от системы сей.

Все это (и многое другое, конечно) нужно учитывать, ища ответы на вопрос, почему одни сознательно клеветали на друзей и коллег, а другие — обвиняемые — на себя.

Казалось, нет ничего недозволенного для тех, кто хотел отличиться за счет Трауберга, нет ничего запретного для «разоблачительного» ража — никаких границ. Но, пожалуй, всех, кроме разве что совсем осатаневшего Г. Мдивани, опередил, превзойдя, я думаю, самые большие ожидания руководства, Гри-

[1] См.: «Искусство кино», 1990, № 1, с. 97.

[2] См.: «Театр», 1988, № 8.

[3] См.: «Театр», 1989, № 2, 3.

горий Александров. Сначала он припечатал своего злоязычного коллегу общеупотребительным клеймом: «он не гражданин своего отечества и не сын своей эпохи. И надо действительно изгнать его из рядов советской кинематографии». Но этого, видимо, показалось оратору мало, и он не постыдился заявить следующее: Трауберг говорил о русской культуре то же самое, что и фашисты, поскольку он отметил тенденцию националистическо-патриотического преклонения перед прошлым. Вслед за этим постановщик «Весны», названной Леонидом Захаровичем «провинциальным убожеством, но, к сожалению, не советским, а мичиганским [...], потому что в Голливуде так не ставят», напомнил слова И. В. Сталина о фашистах, людях без совести и чести, с моралью животных, которые имеют наглость призывать к уничтожению великой русской нации. Трауберг, выходило, вынашивал те же тайные замыслы. Что мог сказать в свое оправдание человек, причисленный в 1949 году к фашистам? Ничего. Ему оставалось только каяться, просить пощады и авансом — доверия.

Завершая второй день работы, Н. Саконтиков (он вел совещание 25 февраля) сообщил, что в президиум поступило письмо Трауберга, «в котором он, ссылаясь на свою болезнь, пишет, что он не может присутствовать на активе, но признает полностью ту критику, которая, как он предполагает, может развернуться на активе. (Смех.)» Саконтиков продолжал: «Одновременно с этим в президиум поступило письмо Оттена, которое он просит президиум обнародовать. Президиум не считает возможным этого сделать по следующей причине. Две трети этого письма посвящено описанию того, каким последовательным в борьбе с формалистами Оттен выступал на протяжении длительного времени, и в конце он пишет: «Подчеркиваю, что нигде не приведено ни одного факта опорочивания мною прогрессивных явлений в советском кино или низкопоклонства перед Западом. *И это не случайно, ибо таких фактов нет*». Ничего более, кроме просьбы как можно подробнее разобраться в том, что он писал, он в этом письме не излагает».

Оттен в своем письме уличил Большакова в тенденциозном цитировании, проще говоря — в подтасовке и передергивании, в прямой фальсификации, однако начал он по тем временам на редкость смелый протест так: «Разоблачение и истребление охвостья эстетствующего формализма и космополитизма жизненно необходимо нашему искусству. Тот, кто заражен этими тлетворными влияниями и не выжжет из себя скверну — погиб! Беспощадная разоблачающая критика формализма и космополитизма, образцы которой нам дала партийная печать,— благодетельна. Этой критике, когда она обращена на тебя, надо уметь быть благодарным, как бы тебе это ни было больно».

Оставим в стороне вопрос о том, когда, как и почему боролся Оттен с формалистами, и зададим другой: разве его просьба «разобраться в том, что он писал», неправомерна? На каком основании ее можно отклонить? В правовом государстве такого основания, вероятно, ни один нормальный человек не стал бы искать. А вот в государстве Сталина и Саконтикова[4] — это пустяковая проблема, она решается без малейшего труда. Как вы думаете, что изрек заместитель министра кинематографии? Ручаюсь, вам никогда подобное в голову не пришло бы. Вот послушайте: «Поскольку президиум считает, что Оттен тем самым ничего не понял из той критики, которая развернулась у нас на активе, во-первых, и, во-вторых, что он, видимо, скверно думает о наших людях, полагая, что мы огульно, сплеча можем кого угодно охаять,— в связи с этим президиум поручил мне передать следующее мнение по поводу письма Оттена: предложить Оттену, воспользовавшись критикой, которая развернулась на нашем активе, пересмотреть свои взгляды, и ес-

[4] Рассказали бы о нем те, кто его хорошо знают; я бы тоже кое-что добавил — из личных впечатлений о деловых встречах с этим человеком, страшным и в середине 60-х годов, когда его карьера круто пошла вниз.

ли в президиум поступит письмо другого порядка, то мы его рассмотрим».

Вот нам неправовое государство во всей его наготе. Гражданин не только не имеет ни малейшей возможности защищаться — даже напоминание о его неотъемлемом праве на объективное предварительное следствие рассматривается почти как преступление; бесправному, пожизненно подозреваемому и постоянно подследственному, ему позволено без ропота «взять на себя» все то, в чем его обвиняют, и униженно сдаться на милость победителя.

Однако «священный союз», спрятав нож за голенище и оглядывая поле боя, не испытывал полного удовлетворения.

Широкая кампания политической чистки, морального террора и идеологического обуздания принесла желаемые результаты, но в одном потерпела крах, и об этом сквозь стиснутые зубы вынужден был сказать Л. Ф. Ильичев, ответственный работник ЦК партии и председатель Художественного совета Министерства кинематографии:

«Выступая с этой трибуны, Блейман и иже с ним признавались и каялись в любых ошибках, но ни у кого не хватило мужества, а главное, честности признать предъявленное им основное обвинение — обвинение в космополитизме, в том, что они лили воду на мельницу буржуазной реакции».

Ту же мысль — в угрожающем тоне — высказал Большаков в заключительном слове. Он продолжал клеймить нераскаявшихся «врагов Отечества» и в статье «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве», напечатанной в «Правде» 3 марта 1949 года, через день после окончания судилища. А 4 марта газета почти полосу отдала отчету о собрании актива творческих работников кинематографии. В нем среди прочего читаем:

«Собрание резко осудило М. Блеймана и Н. Коварского за их двурушническое поведение, нежелание признать свои ошибки. Они пытались спасти своих сторонников от окончательного разгрома. Попытка Блеймана представить дело так, будто речь идет об отдельных ошибках, а не о системе антипатриотических, враждебных советскому искусству взглядов, получила достойную отповедь в ярком и содержательном выступлении народного артиста СССР В. Пудовкина.

Не удовлетворили собрание выступления С. Юткевича, Н. Лебедева, а также председателя Комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей Е. Габриловича, стремившегося уклониться от оценки своей гнилой позиции попустительства враждебной деятельности космополитов. [...]

Разгром антипатриотов свидетельствует не об упадке нашего искусства, как подло пытаются представить безродные космополиты, а о его новом подъеме. И чем скорее наше искусство будет избавлено от их тлетворного влияния, тем увереннее, быстрее оно двинется вперед»[5].

Мнение об упадке нашего киноискусства в самом деле имело тогда хождение. Даже в тех условиях истошного оболванивания многие профессионалы и зрители не избавились от способности нормально воспринимать и непредвзято оценивать фильмы, от умения сопоставлять, анализировать — мыслить. Более того! Появилась еще одна странным образом не предвиденная погромщиками опасность. О ней с плохо скрытой тревогой сказал в своем директивном выступлении Ильичев:

«Мы должны с этой трибуны и со всех возможных трибун разоблачать лживый, подлый слушок, пущенный теми же безродными космополитами. Они начали шепотком распространять версию о том, что начался «очередной разгром» культурных сил, что начался «очередной поход» против большой группы интеллектуально мыслящих людей, понимающих толк в искусстве. Лживая, наспех состряпанная «защитительная мера» понадобилась им для того, чтобы оградить себя как-то от справедливого возмущения советских людей».

Рассказ мой подходит к концу. Что сказать в заключение? Что зачисленные

[5] «Правда», 1949, 4 марта.

в космополиты кинематографисты хотя и уронили себя, идя не раз против совести, отступаясь от друзей и товарищей и оговаривая себя, но и униженные, оплеванные, осмеянные, затравленные, обесчещенные, запуганные, под страхом ареста — они все же сохранили последнее мужество, честь, благородство и не отреклись от своей страны, не «признались» в ненависти к своему отечеству, к родной для них русской культуре? Что их выгоняли с работы, выводили из состава редколлегий, не печатали? Что 10 марта 1949 года «Правда» опубликовала восторженную рецензию Пудовкина, до небес превознесшего фильм Александрова «Встреча на Эльбе»? Что тем, кто забывает прошлое, суждено пережить его вновь?

Эпилог

28 февраля В. Туркин отправил в президиум собрания актива следующее письмо:

«В своем выступлении на активе 26 февраля К. Симонов причислил меня к лицам, которые ведут происхождение русского и советского кино от американского кино. Я уже объяснил К. Симонову в личном разговоре, что он глубоко заблуждается и что та точка зрения, которую он высказал на дореволюционное кино, на его рождение и развитие на почве национальной культуры, в непосредственной связи с русской литературой, театром и живописью, защищается и мною, не говоря уже о том, что я считаю в корне неверным и недопустимым — производить советское кино от американцев. [...]

У меня есть свои недостатки и ошибки, критику которых я принимаю с полным уважением и серьезным вниманием, но я не хочу, чтобы на меня валили и ошибки тех, с кем я всю мою жизнь полемизировал (Бела Балаш, Эйзенштейн, Кулешов, Н. Лебедев и др.).

Прошу эту мою справку присоединить к стенограмме актива.

В. Туркин»

Что и было сделано.

А вот еще один красноречивый документ.

«Уважаемый тов. *Саконтиков!*

Прошу Вас предоставить мне слово. Я хочу сказать о том, как космополиты опорачивали хронику *с изображением В. И. Ленина,* как они хулили фильмы, *которые он хвалил,* и как они издевались *над классическими лозунгами марксизма-ленинизма* в агитках. Я прошу всего *15 минут.*

П. Гридасов»[6].

Можем ли мы ручаться, что все это — в прошлом и только в прошлом?

[6] П. П. Гридасов перед войной защитил омерзительно клеветническую кандидатскую диссертацию о творчестве А. Довженко; в 1945 году стал заместителем директора ВГИКа по учебной и научной работе; в 1947 году был отдан под суд чести Министерства кинематографии по обвинению в «низкопоклонстве перед Западом» и в недобросовестной работе в институте; на собрании актива не выступал.

Р. S.-1. 40 лет спустя...[1]

Станислав Куняев. «Прогулки с Пушкиным» Синявского — русофобия и надругательство над Пушкиным. Совершенно ясно, что это хулиганство, причем не мелкое, а крупное. С последствиями...

Юван Шесталов. Духовность кто-то пытается поломать. И я сегодня хочу повторить слова: «Отечество в опасности!» Но, может быть, не то социалистическое отечество, которое само не хочет быть социалистическим почему-то, а то отечество, наше российское отечество, в котором мы тысячи лет вместе живем? (Аплодисменты.) Если там, в Молдавии, где, к сожалению, пролилась кровь, зреет желание отъединиться, уйти: пусть уходят, пусть живут своими помидорами! (Смех в зале.)

Алексей Марков. Тут много уже говорили об «Октябре», топтались, по-моему, уже неприлично даже. Пушкин бы этого не перенес. Боже мой! Слон идет, шавка лает. Он сам написал: «О муза, будь послушна!», там... «не оспоривай глупца». Ну зачем глупцам мы уделяем столько внимания? Это действительно дурачье какое-то! Недоразвитое! Но другое страшно. Как Ананьев мог стать редактором, будучи заведомо нáциона-

[1] Фрагменты «Сцен VI пленума правления Союза писателей РСФСР», опубликованных под названием «Все заедино!» в журнале «Огонек», 1989, № 48.

листом, групповщиком?! Я мог бы приводить вам десятки примеров, что он не на своем месте.

Андрей Турков. Мне не понравился тот отрывок из книги Синявского «Прогулки с Пушкиным», который опубликовал «Октябрь», я полностью не читал этой книги. Мне это кажется легкомысленным, кажется вкусовым и моральным фрондерством, я это прочитал с чувством раздражения. Но, вероятно, потому, что россияне — отходчивый народ, я все-таки с некоторым удивлением и сопротивлением слушал многое, что в этом зале прозвучало. [...] Меня огорчает то, как мы сейчас производим здесь вселенскую смазь покойному Василию Гроссману, прошедшему очень трудный путь, безумно трудно переживавшему тогда, когда мы еще сами многого не понимали, он мучительно пробивался к истине, вероятно, не без ошибок, но и не без горечи. Твардовский со многим не был согласен в этом романе, но для него это было потрясение, побуждение к мысли, почему же мы так это все стремительно зачеркиваем?

Владимир Арро. Когда все кровоточит и саднит на теле российской литературы, как люди могут позволить себе сегодня организовывать и проводить такие кампании? Разве не ясно, что рано или поздно, кроме конфуза, это ни к чему не приведет? [...] Ленинградская писательская организация несет свою долю ответственности за литературные и идеологические расправы прошлых лет. На нашей совести Зощенко и Ахматова, Бродский. (Шум, крики из зала: «Позор!») Это позорное наследство. Именно поэтому меня просили заявить пленуму, что ленинградские писатели отныне ни в одной проработочной кампании над писателями или печатным органом принимать участия не будут. По чьей команде или с какими благими целями они бы ни проводились.

Одинцов. Для вот этих товарищей с ленинградской писательской организации, которые сейчас слезливо просят нас не прибегать к репрессиям: мы слышали эти слезы уже! Но больше мы вам на поругание ни одного русского писателя не отдадим! (Аплодисменты.) Ни ушедших, ни тем более живущих сейчас. Хватит! Ваше время ушло! (Бурные аплодисменты, крики: «Браво!»)

Сергей Воронин. Только по меньшей мере отсутствием элементарного уважительного отношения к нам, русским писателям, со стороны русскоязычной группы писателей, в которой подавляющее большинство литераторов — еврейской национальности, можно объяснить то, что нас, русских писателей, в Ленинграде всего 20 процентов. Не более восьмидесяти человек из 430. Как же такое могло случиться? Причины этому есть. И одна из них — это то, что на протяжении всех послевоенных десятилетий в нашей организации шла планомерная борьба групповщиков за захват всех ключевых позиций. Чему потворствовало руководство и большого, и малого союзов писателей. Не был в стороне и Ленинградский обком партии.

Анатолий Буйлов. Давайте-ка посмотрим, ведь в нашу-то систему проник вирус. И вирус-то был заложен, и он разрастался. Почва была благодатная, и все пошло не так, а сейчас этот вирус пустил такие метастазы! И мы видим уже в Верховном Совете вот эту вот борьбу за власть. А почва-то уже еще более благоприятная. Вот тихо-тихо так: раз! — и он нас повернул туда, куда ему нужно. И смотрите, что творится! Евреев тут называли, так давайте и будем говорить о них!

Вот евреи, единственная национальность, видимо, которая заинтересована в том, чтобы был этот раздор у нас. [...] Я не знал этой темы еврейской, я оленей пас, я так, своим умом дошел: почему они везде? Я так и спрашивал. А мне говорили: а потому, что они умные. Так, хорошо, ладно, я согласен с этим. Они умные. Но почему же тогда они завели нас в тупик? (Общий смех, аплодисменты.) Надо об этом думать. Ведь где мы ни находимся — везде этот вопрос висит. И в конце-то концов, надо же его решить. Теперь Горбачеву говорят: почему вы притесняете евреев? Он говорит, да помилуйте, двадцать процентов их на самых руководящих постах.

Так давайте еще приплюсуем в три раза больше, которые имеют другую фамилию и скрываются под другой национальностью...

Валентин Распутин. [...] Ну нельзя же действительно оставлять на заклание то национальное меньшинство, которое осталось в Ленинграде! (Бурные аплодисменты.) Хватит нам уже отступать, хватит!.. Что же делать! Наверное, ленинградской писательской организации придется потесниться — и в финансовых, и в других отношениях. (Возгласы одобрения, аплодисменты.)

Юрий Сбитнев. Существуют — и об этом надо смело сказать и прямо — существуют две культуры! Попытаемся — найдем три культуры, так сказать... Мы должны смело и прямо посмотреть друг другу в глаза и сказать, что мы имеем две культуры, в частности, так сказать, культуры национальные и культуры наднациональные. (Аплодисменты.) Почему мы должны идти на поводу у людей, которые не признают нашу культуру?

Василий Белов. Вот получил я сегодня приглашение от Чрезвычайного и Полномочного Посла Соединенных Штатов, просит пожаловать на прием-беседу с Василием Аксеновым в пятницу 17 ноября в 18.30. Вот, понимаете. И дальше целый проспект о том, кто такой Василий Аксенов. И занимается этим ни больше, ни меньше как посольство великой державы. Так что же говорить про нас с вами, грешных, если Василий Аксенов, этот матюгальщик и сквернослов, который публично матерится по радио, вот он будет вести семинар в посольстве!

Мне удивительным кажется и то, как ведет себя секретариат Союза писателей РСФСР. На протяжении многих лет он идет на поводу у московских писателей, еврейской национальности в основном (аплодисменты), и ленинградских (аплодисменты) ...Ладно, все... Я сказал свое мнение о секретариате и повторю его где угодно.

Владимир Карпец. Вокруг чего должно происходить объединение? Вокруг восстановления святынь. Это уже печаталось, и это неодолимо. Прежде всего нам нужно начать с восстановления, общенародного прославления всех новомучеников России, начиная с царской семьи. (Аплодисменты.) Будем верны нашей родине и нашему убитому государю. И я прошу всех, я знаю, здесь есть неверующие, поэтому я не прошу пропеть «Вечную память», но я прошу почтить память всех убитых русских людей, начиная с царской семьи, вставанием. (Все встают.)

Михаил Дудин. [...] Я хотел вам сказать, до чего доводит человека ненависть! Ненависть, которая разжигается здесь, на нашем собрании! Поймите это, иначе вы попадете в очень страшную ситуацию! [...] Я вышел на эту трибуну, чтобы сказать вам: посмотрите на себя, в зеркало посмотрите, пусть каждый заглянет и спросит, ужаснувшись: куда ты идешь, что ты делаешь!..

P. S.-2. 64 дня спустя[2]

Человек с мегафоном («Память»): ...Вы, отколовшиеся от русских писателей, жидомасоны, можете убираться из этого зала. Товарищи евреи, покиньте зал, вы не писатели — писатели Распутин, Астафьев, Белов. Мы в своей стране, а вы, пришельцы, покиньте зал... [...] Кончилось ваше время, ни милиция, ни КГБ, ни партия вам не помогут, теперь мы будем хозяева страны, а вы, пришельцы, убирайтесь в Израиль... До каких пор можно терпеть вашу русофобию?.. Желающие получить по морде — подходите сюда... Товарищи «апрелевцы», вы беспомощны. Мы вам обещаем, что на все ваши собрания будем приходить...

P. S.-3!..

[2] 18 января 1990 года в Центральном Доме литераторов, в том же самом зале, где проходил вышеупомянутый пленум СП РСФСР, была предпринята попытка сорвать собрание писателей в поддержку перестройки, где решалась судьба Всесоюзной писательской ассоциации «Апрель» (в рамках СП СССР). Цит. по журналу «Огонек», 1990, № 5, с. 3.

Валерий Фомин

«На братских могилах не ставят крестов...»

Советское кино 1965—1985. Неосуществленное. «Вымыслы»

Жестокое чиновничье пресечение попыток прямого высказывания о жизни в середине — конце 60-х годов неизбежно привело к тому, что живая творческая мысль стала упорно искать возможность выразить правду своего времени в опосредованных художественных формах. Конечно, интерес к притче, аллегории, сюжетной метафоре и другим формам иносказания, смена жанрово-стилевых ориентиров стимулировались не только организованным походом полицейских от искусства на подлинный реализм. Внутренняя логика развития киноискусства все настойчивее и очевиднее вела наиболее чутких мастеров экрана к более глубокому пониманию сути происходящего в стране, к созданию емких и обобщенных образов. Разоблачение культа личности, бесславный и скорый финал хрущевской «оттепели», первые позорные аккорды надвигающегося застоя — все это ускорило созревание трезвой общественной мысли. Подступала пора подведения горьких «предварительных итогов». Кино потянулось к притче, философской сказке.

Казалось бы, сама отвлеченность форм художественного иносказания от социальной конкретики заметно повысит «порог проходимости», более надежно защитит их от тотального административного контроля. Увы, переход в иной режим художественного повествования не застал чиновничество врасплох. Уже в середине 60-х в словаре кинематографического начальства наряду с понятиями-жупелами «дегероизация», «очернительство» и т. п. заработало на полную мощь страшное слово «аллюзия». И очень скоро притча и сказка тоже стали опальными, взятыми под жесткий и неусыпный контроль.

Одной из первых серьезных потерь стала повесть-сказка Василия Шукшина «Точка зрения». Обычно киноведы обходят эту вещь стороной. Очевидно, мало кто знает, что сам Шукшин собирался поначалу ее ставить не в театре, а именно в кино. Завершая работу над картиной «Ваш сын и брат», он представил студии имени М. Горького сценарий «Точки зрения». Обсуждение его прошло очень доброжелательно. Сценарий был направлен на утверждение в комитет в сопровождении вполне благосклонного студийного заключения. Тутто и произошел конфуз, и весьма знаменательный. Сценарий забодали прежде всего высокотитулованные и авторитетные рецензенты. Забегая вперед, должен сказать, что сценарий — для Шукшина абсолютно новый, переходный, намечающий резкий поворот к более

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1, 2.

сложному кругу идей и нового для него языка,— в самом деле не был целостным и безупречным. По некоторым своим параметрам, по отделке он действительно мог показаться этаким разухабистым капустником. На самом же деле истинный замысел этой озорной и страшной вещи был для нашего кино абсолютно нов, серьезен и глубок. Хотя в своей «Точке зрения» Шукшин и вывел разношерстных персонажей (Оптимист, Пессимист, Неизвестно Кто и т. д.), истинный «герой» повести-сказки (иронически поименованный уже в самом названии) един во всех лицах — это плоское, клишированное представление о жизни, которое нагло и самоуверенно стремится навязать себя в качестве безоговорочной истины. Самодовольная глупость, претендующая быть мудростью; плоское, неподвижное мышление перед лицом живой, подвижной и бесконечно сложной реальности; наглая, масштабная агрессия мыслей-штампов, убогих стереотипов массового сознания, мертворожденных пропагандистских формул и лозунгов, бредовых идеологем, вколачиваемых в общественное сознание,— одна из сквозных тем творчества Шукшина. Фигуры глубокомысленных псевдомудрецов, философствующих выскочек, назойливо поучающих других, как надо жить, и прочих «умников», самодовольно возомнивших, будто бы именно ими открыта вся премудрость жизни, то и дело появляются во многих его рассказах и киноповествованиях. Но в «Точке зрения» эта тема заявлена, пожалуй, особенно резко, прямо и масштабно. Дело в том, что здесь Шукшин хотел не просто разоблачить, едко высмеять убогость тех или иных стереотипов официозного сознания, ложных представлений и пропагандистских доктрин, стискивающих мышление и непосредственное восприятие жизни, но «зацепить» это явление в целом, создав обобщенный образ рутинной мысли, которая при всем своем убожестве настолько самоуверенна и всесильна, что готова навязать себя жизни, подмять ее под себя, выдать бредовый идеологический миф за саму реальность. По сути дела, в «Точке зрения», не прибегая к глубокомысленному философствованию, не хмуря чело, а легко, шутя и озоруя, Шукшин дал формулу горького нашего бытия, в котором священные догмы казарменного социализма вопреки логике и здравому смыслу правили великой страной.

Никто из рецензентов этого не заметил, а если и заметил, то вряд ли отважился бы сказать об этом вслух. Хоронили «Точку зрения» без повышения голоса, спокойно — по среднему разряду. С. Юткевич усмотрел в «Точке зрения» «измену киноспецифике» и «поверхностность»: «Талантливо? Бесспорно! Смешно? Несомненно — впрочем, как и все, что выходит из-под пера одаренного и своеобразного этого художника. Но, откровенно говоря, я совершенно не понимаю, при чем здесь экран? И не с точки зрения пресловутой «киноспецифики» — бог с ней, чем оригинальнее вещь и чем больше нарушает она общепринятые каноны, тем лучше. Но все же есть некоторые элементарные закономерности, по которым строятся произведения искусства и которые мстят за себя, если их нарушают нарочито или по неведению. [...] Картина в целом предстает настолько неутешительной, что вряд ли она принесет много радости зрителям, даже желающим надсмеяться над своими недостатками и трудностями в наступающем юбилейном году»[1].

М. Блейман оценил повесть-сказку куда как строже: «Сценарий «Точка зрения» неудачен. Он неудачен по замыслу и по выполнению тоже. В. Шукшин, хотя он и актер, и режиссер своих сочинений, иногда пренебрегает кинематографом. На этот раз пренебрежение уже переходит границы. Он не представляет себе своих же героев. Кто такой Непонятно Кто? Действительно, непонятно. [...] Действие не развивается, как не развиваются и характеры. Они топчутся на месте. Действие здесь невозможно.

[1] Вся страна готовилась праздновать 50-летие Октябрьской революции.

Я пишу резко. Но мне кажется, что настоящий литератор на резкость не обидится. Ведь я движим только одним побуждением — уговорить В. Шукшина, талантливого человека, отказаться от невышедшей вещи. Она недостойна его таланта, его масштаба, его дарования».

Р. Юренев, высоко ставивший Шукшина, тоже заметил в «Точке зрения» одни слабые места (а они действительно были, как и в других сценариях, о которых у нас шла и идет речь, но ведь у чиновников была установка на запрет, а не на творческую доработку) и не оценил перспективности самого замысла, который Шукшин в последующих вариантах мог бы выразить более точно и рельефно: «Сценарий построен по модному (это Шукшин модник?! — *В. Ф.*) в зарубежном кино принципу повторения одного и того же события, увиденного по-разному с разных точек зрения. Этот принцип позволил Акире Куросаве отразить в знаменитом «Расёмоне» разорванность человеческих связей, зыбкость, неустойчивость, трагическое непонимание людей в послевоенной, побежденной Японии, а французу А. Кайату — поставить под сомнение устои буржуазного правосудия. Как правило, этот принцип драматического построения отражает мрачный, релятивистский, а то и антиреалистический взгляд художника на жизнь.

Я не хочу обвинять Шукшина в страшных философских «измах». Но и его этот принцип привел к довольно унылому взгляду на нашу действительность: показав дважды сватовство молодого рабочего сначала глазами очернителя-пессимиста, а затем глазами лакировщика-оптимиста, Шукшин поневоле создал впечатление, что беспросветное хамство, грязь, скотство нашего быта прикрываются порой показным благолепием с телевизорами, бодряческими выкриками, ханжеским пуританством. Шукшин надеется, что его читатель и будущий зритель очень хорошо знают, как бывает на самом деле, и бесстрашно оставляет подлинную картину жизни непоказанной, дает только два ее извращенных отражения.

[...] Понимая намерения Шукшина бороться с мещанством, хорошо зная трудности «опасного» жанра сатиры, я все же должен прийти к выводу, что сценарий «Точка зрения» Шукшину не удался. До Зощенко он не дотянулся, Пырьева не развенчал, советского «Расёмона» не создал».

А. Каплер тоже не обнаружил в «Точке зрения» ничего примечательного: «Какая-то философская невнятица с этим Оптимистом и Пессимистом и ничтожное, по сути дела, действие сценария кажутся мне мелкими и недостойными режиссера Шукшина. Тут скорее языковые и вообще жанровые заготовки, чем материал для постановки картины».

Были и еще отзывы, даже более забористые, но хватило и этих. Твердо, решительно поддержал Шукшина один Б. Метальников. Но судьба сценария была предрешена уже в первом туре. Комитетскому начальству даже не пришлось марать руки — приговор коллеге вынесли сами уважаемые киномастера...

О том, что замысел Шукшина поставить сатирическую сказку, выворачивающую наизнанку демагогию Системы, оказался для нашего кино совсем не случайным, говорит серия других попыток сделать нечто близкое. Элем Климов на свой лад, в своей манере попытался осуществить эту задачу в 1971 году в сценарии «Вымыслы» (примечательно, что в первоначальном варианте он назывался куда прозрачнее — «Морока»).

Сценарий «Вымыслы» был написан Германом Климовым на основе русских народных сказок. Из знакомых деталей складывалась новая композиция, в центре разветвленного повествования была тема «власть и народ».

Главные герои «Вымыслов» — Иван-дурак и царь Малахон. Сюжетная интрига связывала их отношения в довольно сложный и неожиданный для сказки узел: царь-батюшка горит желанием завладеть молодой красавицей — женой Ивана. С этой целью хитрый и находчивый деспот все время стремится отправить Ивана куда-нибудь подальше от дома, давая ему совершенно невыполнимые поручения. Первый раз он отправ-

ляет Ивана за Жар-птицей. Иван отбрыкивается (только-только отгулял свадьбу). Но царь, опытнейший демагог, знает у своего подданного слабое местечко — сердобольное сердце: «Не для себя, Ваня, Жар-птицу прошу. Народ наш в темноте живет». Точно так же он уговаривает Ивана в следующий раз пойти за живой водой: «Люди наши мрут, Ваня. Ты не принесешь живой воды — никто не принесет».

Однажды Иван попадает в Пошехонье, страну сказочных дураков, замороченную страхами и нелепыми представлениями, где все делают вопреки здравому смыслу. Расколдовать, спасти эту страну может лишь тот, кто за ночь «перебоит все их страхи, перестрадает все их страдания». Иван принимает на себя это испытание, стоившее ему многих лет жизни. Черти, которые заморочили головы жителям одуревшей страны, испытывают Ивана самыми жуткими видениями: Иван выдерживает пытку кошмарными миражами, освобождает задураченную страну от чертей. У него нет никаких волшебных помощников, палочек-выручалочек. Все небывалые чудеса он творит сам — своими руками, благодаря смекалке, мужеству, терпению. В финале он возвращался домой не бравым сказочным молодцем, а постаревшим, седым, смертельно уставшим человеком. Но в нескончаемых мытарствах по белу свету, выполняя бессмысленные царские прихоти, Иван не гнется и не ломается. «Таким образом, сказка с обилием в ней приключений, препятствий и чудес позволит нам открыть чудо русской души, исследовать отнюдь не сказочный национальный характер»,— говорилось в авторской заявке.

В режиссерской экспликации к фильму Элем Климов назвал «Вымыслы» героической народной комедией-сказкой. И слово «комедия» употреблялось здесь не всуе, так же как определения «народная» и «героическая». Не чуждаясь колких стрел иронии, самых что ни на есть веселых, озорных красок и ситуаций, «Вымыслам» прежде всего предстояло впечатляюще утвердить высокую героику народного подвига. И в то же время Климов задумывал фильм очень горький, жестокий, трагический — ибо через сказочную форму хотел передать униженное положение задавленного, измордованного народа. И самая большая неожиданность — это у железного, ледяного Климова! — в сценарии было много удивительно нежного, хрупкого, тонкого лиризма. Я убежден, что из всего сделанного и задуманного Климовым это был самый яркий, самый дерзкий и самый емкий его замысел, полный огня, полета удивительной фантазии, игры чувств и глубокой мысли. И как же распорядились этим богатством?

Судя по обсуждению сценария в Третьем объединении «Мосфильма», сценарий приняли с большим интересом. Однако, как мне кажется, замысел режиссера был воспринят все же не совсем адекватно. От Климова ждали этакого легкого, затейливого фильма в полном соответствии с духом народной сказки. На самом же деле режиссер задумывал нечто иное: он опирался на фольклорную традицию, но по мере развертывания сюжета далеко выходил за пределы жанра. Этого или не поняли или не захотели принять. Поэтому заключение Худсовета при всем благожелательстве объединения было довольно жестким: «Поначалу легкий, смешной, изящный сценарий — постепенно, по мере развития действия мрачнеет, в нем все больше берут верх драматические сюжеты, он утяжеляется множеством зловещих фантасмагорий, юмор убывает... В результате в конце истории не возникает ощущения, что герой, пройдя все испытания, сохранил характер нравственный и цельный, сумел все выдержать и не согнуться, выйти оптимистом и победителем, а напротив — чувствуется усталость его от борьбы, его сломленность, он поседел, постарел и помрачнел... Это едва ли верно, если иметь в виду, что сказка по своей природе оптимистична и кончается всегда победой героя — нравственной и физической. Зло должно быть наказано — правда торжествовать. Вот этого ощущения торжества не хватает сказке-сценарию.

[...] «Мороки» в сценарии, к сожалению, написаны с иной мерой условности, чем сам сказочный сюжет, они излишне фантасмагоричны, зловещи и страшноваты по вложенной в них фантазии. Если оставлять «мороки» — то нужно насыщать их юмором, усмешнять, убирать какой бы то ни было налет ужасов. [...]»

Тем не менее Худсовет решительно высказался за сценарий. Руководитель объединения В. Наумов заявил: «Картина «Морока» может получиться уникальной. Мы должны за нее бороться». Вскоре выяснилось, с кем именно. Дирекция «Мосфильма» категорически отказалась включать «Вымыслы» в планы студии. «Мы познакомились с этим сценарием,— утверждал директор «Мосфильма» Н. Сизов,— и сообщили объединению и автору, что, по нашему мнению, этот сценарий перспектив не имеет. Прежде всего потому, что надо сосредоточивать внимание студии на современных темах, которые волнуют наше общество, на проблемах, которые вытекают из решений XXIV съезда партии. Это первое соображение. Второе соображение такое, что большого, какого-то яркого интереса в образах и ситуациях в этом сценарии нет. И люди неинтересные...»

Руководство объединения не разделило точку зрения дирекции и настояло на том, чтобы сценарий был обсужден на заседании Худсовета студии. Боюсь, что в кратком пересказе мне не передать остроту, драматизм и непредсказуемость этого обсуждения, состоявшегося в кабинете директора, подробно цитировать стенограмму нет возможности. Тон разговору задал Н. Сизов, прямо объявив, что сценарий не лежит в основном тематическом русле «Мосфильма», что он скорее порочит, чем воспевает русский народ. Директор, естественно, не остался в одиночестве. Л. Сааков: «Я совершенно согласен с оценкой, которую дал Н. Т. Сизов относительно перспективы сценария «Вымыслы». [...] Еще раз должен сказать, что в свете сегодняшних задач, которые стоят перед нашей киностудией, постановка картины «Вымыслы» не тянет...»

Но среди членов Худсовета нашлись и такие, кто проявил принципиальность. Первым попытался внести перелом Л. Арнштам: «Принимая во внимание особый талант режиссера Климова и то, что он пробивается через разные свои попытки к чему-то очень для него свойственному, надо дать ему шанс. Мое убеждение, что это один из самых перспективных режиссеров, хотя он и не легкий режиссер для руководства и объединения». Арнштама поддержали А. Зархи и В. Юсов. Поднялся и Ю. Карасик: «Памятуя, что сценарии, по которым Климов собирался делать картины, почти всегда встречали возражения и вызывали некоторые сомнения, а в итоге картины были интересные, я считаю, что Художественный совет должен поддержать этот сценарий и дать возможность режиссеру сделать эту своеобразную и интересную картину».

Разговор накалился до предела, когда В. Наумов, выступавший несколько раз, сказал, что отвергнутые замыслы не отражаются благоприятно на судьбе художника: «За мою довольно-таки долгую жизнь в кинематографе произошло много таких смертей до времени, и произошло по разным причинам». Н. Сизов не пропустил намек мимо ушей: «Мне не понравилось в выступлении Наумова его заявление, что сколько уже смертей было и что не закопайте еще одного талантливого человека. Должен сказать, что это уже запрещенный прием. Сейчас речь идет о конкретной вещи. Никто не хочет никого гробить. Вам сценарий нравится, мне нет. Поэтому мы выбрали форму коллективного обсуждения. И не надо считать, что будет еще один загубленный талант. Не будет этого. Но я повторяю, что было бы приятнее и политически значимее, если бы он взялся за тему, более близкую к сегодняшнему дню».

Когда настала пора выступить Климову, он сказал: «Я для себя давно решил, что есть два пути, по одному из которых возможно идти, на мой характер, по другому — невозможно. Нужно или брать сценарий и делать фильм в рамках стереотипа, чтобы не вызвать самого

факта Художественного совета и обсуждения, и тогда будешь катиться, как колобок. Или пытаться что-то искать новое в жанре и в своей теме, что и буду пытаться делать...»

В итоге обсуждения появился еще один вариант сценария. Он-то и был, наконец, представлен комитету. Увы, там не возликовали.

27. 03 1972 г.

Генеральному директору киностудии «Мосфильм» тов. *Сизову Н. Т.*

Комитет не разделяет той безоговорочной положительной оценки данного сценария, которая содержится в заключении творческого объединения писателей и киноработников.

Сценарий «Вымыслы» нуждается в уточнении общей идейно-художественной концепции. Кроме того, он лишен цельности и последовательности в стилистическом решении.

Сценарий «Вымыслы» весьма вольно трансформирует известные сюжеты русских сказок об Иванушке. Образ Иванушки, очень емкий и яркий в русских сказках, разработан в сценарии слабо; подвиги героя в поисках счастья и красоты отходят в авторской интерпретации на задний план. В сценарии акцентируются всякого рода натуралистические подробности быта крестьянской жизни, а народ выступает в образе дикой и жестокой силы, которая противостоит не только царю, но и самому Ивану.

Автору необходимо создать такой образ главного героя, который соответствует его трактовке в русских народных сказках. При этом необходимо найти и правильное изображение жизни народной, о которой в сказках рассказано в доброй и задушевной манере, и народ показан мудрым и сердечным.

[...] Комитет просит студию «Мосфильм» оказать режиссеру Э. Климову действенную помощь в работе над режиссерским сценарием с тем, чтобы в нем были устранены ошибки литературного сценария. Необходимо также самым внимательным образом отнестись в дальнейшем к актерским пробам, своевременно их просмотреть и обсудить, помогая режиссеру-постановщику обрести ключ к правильному идейному и стилистически точному решению фильма.

А. Романов

Итак, режиссера открыто и демонстративно брали «под колпак». Но дело все-таки сдвинулось. Окрыленный постановщик собрал группу, уехал в Вологодскую область на выбор натуры. Подготовительные работы шли полным ходом. Тут-то руководство и «одумалось». Как сказано в акте о списании убытков: «Однако впоследствии, в связи с изменением направленности общего тематического плана студии, сценарий «Вымыслы» был исключен из планов киностудии. В настоящее время сценарий «Вымыслы» не имеет производственной перспективы».

По ходу сюжета климовскому Ивану-дураку не раз приходилось сталкиваться один на один с самыми матерыми противниками. Он победил в жестокой схватке свирепого волка, поборол медведя, богатыря Долбака Борисовича, устоял против колдовских чар красавицы-русалки, разогнал целую свору чертей и одолел даже самого царя Малахона. Однако в комитетских кабинетах у Ивана нашлись противники куда сильнее. И непобедимый сказочный герой был повержен в небытие одним росчерком чиновничьего пера.

Под конец позволю себе одно сугубо личное воспоминание. Весной 1977 года Лариса Шепитько попросила меня посмотреть один сценарий — на предмет возможной его постановки. Как было сказано, она собиралась его ставить еще до «Восхождения», но «помешали обстоятельства». А теперь вот надо определиться — стоит к нему возвращаться или, быть может, искать совсем другой литературный материал.

Сценарий был уже в столь потрепанном виде, что фамилия автора на обложке не сохранилась, а осталось одно лишь название — «Любовь». Я тогда, помню, сильно удивился. Лариса Шепитько — и «про любовь»?

Еще больше я удивился, когда тут же, немного полистав сценарий, понял, что это сказка, по крайней мере, явная стилизация под народную сказку. Действие происходило на русском Севере, там вовсю водили хороводы, пели старинные песни. А еще луга в цветах, дивные белые ночи. Шепитько-то здесь при чем?!

И уж совсем я был изумлен, когда на вопрос, кто автор, Лариса Ефимовна, буравя меня своими глазищами, ответила: Войнович...

Сценарий и в самом деле оказался «про любовь». Стрелы амура пронзали сердца молодых героев — обыкновенной

деревенской девки Маньки и пастуха, разудалого гармониста Гриньки — во время сенокоса. Их любовь горяча, взаимна, и потому греметь бы ближайшей осенью веселой свадьбе, но... В деревне как-то уж очень неожиданно умирает Владычица — был, оказывается, в этой северной деревне такой ответственный пост. Деревня верила в некоего Духа — хозяина моря и леса. Он будто бы помогал жителям в охоте и рыбной ловле, защищал от злых сил, от голода и холода и строго наказывал за всякое отступничество от обычаев и заветов. А для осуществления воли Духа был у него свой представитель в деревне — его жена, Владычица. Ее выбирал Совет Старейших и Мудрейших, поселяли в высоком тереме, стоявшем в стороне от деревни. По вековечному уложению Владычицей выбирали самую красивую, самую ловкую, самую умную девушку. На сей раз выбор роковым образом пал на Маньку. Но перспектива стать женой аж самого Духа, столь, может быть, желанная для других девок, Маньку, ясное дело, не устраивает. Непутевый, но живой и реальный Гринька ей куда ближе и дороже. Поговаривали, правда, будто бы Дух сходит для исполнения супружеских обязанностей по ночам на землю. А если не сойдет? Да и есть ведь уже Гринька!

Впрочем, артачиться Маньке не дают. Ее, как и полагается, отселяют с великими почестями в терем Владычицы, а Гриньку, дабы скорее выветрилась горячая любовь, предусмотрительные стариканы решают женить на другой. Страсть, однако, не остывает. Но за измену Духу Маньку ждет суровая плата — погребение заживо.

Между тем за домом Владычицы (и это тоже священная традиция) следят во все глаза. И днем, и еще пуще — ночью. Все те же старейшины, что заправляют в деревне. Главный среди них — некто Афанасьич. Вместе с ним в сценарий вплеталась самая важная и, пожалуй, самая «несказочная» тема — тема деспотической власти. Как я уже говорил, она витала над многими шестидесятниками.

В Совете Старейших и Мудрейших Афанасьич — самый оголтелый ревнитель традиций. Фанатически оберегая святые устои, он готов на все. Выясняется, что он самолично покарал двух прежних Владычиц, когда уличил их в «грехе». Больше того: дабы не вызвать лишнего беспокойства в народе, брожения в умах, он скрыл от деревни факты «грехопадения», и потому внезапно «умерших» Владычиц хоронили как положено — с большими почестями и всенародной скорбью.

Так штрих за штрихом в сценарии возникал образ изувера-фанатика, вдвойне страшный еще и оттого, что сам этот ревнитель устоев давно уже изуверился в истинности «учения», согласно которому жила деревня. Афанасьич сам признается Маньке в «принципиальном» разговоре: «Ты с Гринькой живешь, и я знаю про это. Но мне-то что? Я старый. Я много кой-чего знаю, да молчу. Но народ узнает — худо будет. Вера в людях пропадет. А как жить без веры?» Однако главный идеолог деревни беспокоится не об истинной вере, а о ритуале, с помощью которого держится его власть над людьми. И опять — как у Шукшина, как у Климова — возникает образ «морока», образ мертворожденных идей, которые опутывают, сдавливают, уродуют естественное движение жизни. Бедным, замороченным жителям «странной» деревни трудно выйти из инерции, а клан Старейших и Мудрейших фанатично тщится оживить мертвые верования, принудить других поверить в то, что давно уже не имеет никакого реального смысла. И только изощренная ложь, безмерное лицемерие, помноженные на кровавое насилие, еще помогают кое-как вращать останавливающееся колесо морока. Даром это не проходит.

Подло, исподтишка убивают Гриньку. Потрясенная Манька не может больше участвовать в страшной игре и перед всем народом говорит правду. И по приговору Старейших и Мудрейших Владычицу закапывают в землю живой.

Грандиозным намечался финал всей этой зловещей истории. Описав чистую

параболу, действие сценария возвращалось к исходной точке. Деревня осталась без Владычицы, стало быть, надо выбирать новую. И уже на следующий день после похорон Маньки по деревне ходил горбун Тимоха и бодро выкликал: «Эй, народ, выходи, никто дома не сиди. Будем пить и гулять, Владычицу вызнавать!»

Но, видно, что-то случилось с людьми. Затихла деревня, затаилась. Полдня ходил по улицам Тимоха, созывал народ. Никто не вышел, никто не откликнулся. Что в этом молчании? Скорбь и печаль по двум неповинным душам, которых убили только за то, что любили друг друга? Или же это безгласное, немое осуждение фанатизма обезумевших старейшин? А может, и наступило, наконец, прозрение людей: не надо им такой веры, такого «учения», такого порядка, ради которого топчется все живое? Может, догадались терпеливые, что можно жить безо всяких Духов и Владычиц — своим умом, своей совестью?

Молчит деревня... И, не выдержав этой неопределенности, упал Тимоха в пыль посреди деревни и, рыдая, закричал в сторону изб: «Да что же это делается, люди?! Что же вы не выходите? Неужто нам теперь без веры жить?» Напряжение финальной сцены разрешалось сухой и бесстрастной ремаркой: «И тогда со скрипом, робко приотворилась какая-то дверь...»

Полагаю, что и сегодня, когда вопрос «Неужто нам теперь без веры жить?» встает перед всей страной, этот дерзкий замысел нисколько не потерял в остроте. Нетрудно вообразить, под какой удар подставляла себя Лариса Шепитько, добиваясь разрешения на постановку этого сценария. Но и запрещение его имело для нее, как потом выяснилось, в прямом смысле гибельные последствия: не получив возможности снять «Любовь», она взялась за ставшее для нее роковым «Прощание с Матерой»...

Я не подвожу итогов. Ведь предстоит еще рассказать о судьбе шукшинского «Разина», о непоставленных сценариях Глеба Панфилова «Жанна д'Арк» и «От Февраля к Октябрю», об «Идиоте» и «Проказе» Андрея Тарковского и о других замыслах, которые, будучи реализованными, должны были и могли стать своего рода кульминациями, пиками нашего кино минувших лет.

Кино тоталитарной эпохи

Н. Зоркая. Возникает вопрос — существует ли все-таки «тоталитарное кино» как некая система, имеет ли оно свою собственную эстетику? Не размывается ли само понятие в наших сообщениях и спорах, не подменяется ли «тоталитарное кино» терминами «идеологический фильм», «пропагандистский фильм», «жанровый фильм»? Не получается ли, что существовали отдельно какие-то «тоталитаризмы», а в кино все было благополучно?

Мне хочется со всей решительностью заявить, что тоталитарное кино и его особая эстетика существовали, более того — существуют поныне.

Тоталитарный фильм возникает там, где кино сознательно выполняет идеологический заказ тоталитарного режима, подчиняет себя господствующим клише, мифам, вкусам, привычкам своего режима.

Тоталитарный фильм — наивысшее, предельное, крайнее выражение ангажированного искусства — искусства, которое выполняет государственно-тоталитарный заказ.

Конечно, кино существует не изолированно: здесь правильно вспоминали архитектуру тоталитаризма, можно было бы привести примеры и параллели из других искусств. Наглядной моделью, схемой тоталитарного искусства и эталоном соответствующего ему стиля является фронтальная композиция — «фреска всенародного процветания» в изобразительном искусстве: в живописном полотне, в скульптурном рельефе, в плакате.

Сходства между национальными вариантами такой фрески больше, чем различий. Откройте сегодня[1] журналы, издающиеся в КНДР и Румынии. Вы непременно увидите фронтальную композицию средне-крупного и общего плана, где в случае Северной Кореи в центре стоит вождь Ким Ир Сен с поднятой рукой, рядом с ним — второй человек режима, его сын и сподвижник. И вокруг множество голов, ликующая масса, которая будет восторженно приветствовать этих двух лидеров на фоне высотных зданий и красных знамен. Дети будут обязательно подносить цветы. В Румынии в той же композиции вместо второй мужской фигуры появится тонкий женский силуэт — супруга лидера тоже важное в государстве лицо.

Такую же точно фреску заметим мы в кадрах фильма «Последний император» Бертолуччи, воскрешающих маоцзэдуновскую эру. И, конечно, видали и перевидали мы данную композицию в своем, советском кинематографе не только у Михаила Чиаурели («Клятва», «Падение Берлина»), но и в финалах фильмов послевоенного колхозного изобилия, в скульптурных рельефах официозного сталиниста Вучетича, в занавесах торжественных собраний в Большом театре, посвященных юбилеям революции. Даже атрибутика до малейших деталей одинакова. Например, обязательны улыбающиеся дети с цветами, они всегда в определенной мизансцене. В картине «Изобилие» непременны фрукты, причем фрукты, которые растут в разные сезоны и в разных странах: бананы рядом с земляникой и арбузы рядом с манго. Это тоже «система восторга». Накрыты столы с горами яств! Это все непременные признаки тоталитарной «красоты», уходящие корнями в эстетику мас-

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 1, 2.

[1] Дискуссия проходила в июле 1989 года.— *Ред.*

совой культуры, далее — в лубок и — еще глубже — увы! — в народные представления о счастье, в сказочные «молочные реки с кисельными берегами».

Интересно, что в советском искусстве эти фрески спускались от «фрески № 1», где в центре были Ленин и Сталин или Сталин и Ворошилов, к «отраслевым» фрескам, на более низком социальном уровне. Скажем, нефтяники показывали своего наркома нефтяной промышленности в центре ликующей толпы рабочих: здесь на втором плане нефтяные вышки, но дети также подносят цветы.

В московском театральном институте на стене была огромная фреска, где на местах, причитающихся Ленину и Сталину, были Станиславский и Немирович-Данченко, а вокруг знаменитые «звезды» Художественного и Малого театров и целое море голов молодых артистов из разных республик. Подобная композиция распространена в кино тоталитаризма, она возникает и в ретро. Буквально энциклопедия муссолиниевской эстетики содержится в фильмах-ретро Феллини: в «Амаркорде», в «Риме» и особенно в «Интервью». Гениальная сцена, когда пейзанки, вспорхнув с полей, в нарядных костюмах на огромных блюдах подносят фрукты к проезжающему поезду, чтобы приветствовать едущего в этом поезде фашистского босса,— это может служить эмблемой и наших советских колхозных фильмов эпохи сталинизма...

В самой грубой схеме я хотела бы перечислить черты и признаки тоталитарного фильма, потому что эти признаки — общие.

Поскольку данное искусство, ангажированное античеловеческим режимом, и есть выражение «идеи вражды», то оно всегда реализует себя в конфликте, в резкой конфронтации двух лагерей. Один лагерь — это «наш» лагерь. Здесь — сфера самовлюбленного восторга. Убежденности в своей идеальности, сознания собственного превосходства над остальными государственными системами, любыми странами, нациями, обществами, ибо у нас осуществлено полное благоденствие, и если бы не подлый враг, то наступил бы золотой век. Этот враг может быть разным. В советском кино это капиталистическое окружение, военный противник, политический противник, новый на каждом данном этапе. Он может измениться и из противника стать близким другом и наоборот — в зависимости от политической конъюнктуры. Конечно, врагом может стать еврей, банкир, капиталист, интеллигент, «высоколобый» и т. д. Итак: самовлюбленное прославление «своего» и очернение «чужого», враждебного на всех уровнях фильма, от основной сюжетной конструкции до физиономистики персонажей, до пейзажа, освещения — вот два первых признака тоталитарного фильма.

Третье. Это искусство демагогическое, фальшивое, поэтому антиреалистичное в своей исконной сути. Чем больше нищеты, чем больше грязи, бедности в обществе, тем больше помпы, лакировки и красивости на экране. Эта обратная пропорция абсолютно закономерна и всем известна. Нищая Италия и кинематограф «белых телефонов». Умилительные картины немецкого кино гитлеровского периода и трубы крематориев. Это советское преуспеяние и благоденствие на фоне ГУЛАГа, на фоне голода на Украине, унесшего миллионы жизней, в морях крови.

Эмблематика изобилия, украшательство во всем. Вплоть до выбора натуры, погоды. Дождь, плохая погода может быть только у врага. У нас же всегда рассвет, всегда солнце, у нас всегда красота. Тоталитарный режим любит красивость. Это эстетика открытки, тоже доведенная до логического предела.

Четвертое. Сюжет, способы нарраций сознательно примитивизированы. Четкая расстановка персонажей, конфликты доведены до предела. Нагнетение волнения всегда связано со злодейскими действиями врага и страданиями благородного героя.

Каковы истоки всего этого? Соглашаясь с определением тоталитаризма, данным Межуевым, не считаю, что главным истоком тоталитарного искусства являются интеллигентские идеи. Здесь все значительно сложнее.

Конечно, творцом экранных мифов является интеллигент, художник. Например, Октябрьская революция воплощена на экране и в искусстве несколькими мифами. Все они, кстати, являются секуляризированными религиозными мифологиями. Например, концепция революции как некоего второго пришествия. Эта концепция в русской поэзии 1918 года выражена, скажем, в гениальной поэме Александра Блока «Двенадцать», где революционный матросский отряд сопоставлен с двенадцатью апостолами, а в финале является сам Христос. Далее рождается миф о революции как конце истории, возникновении рая на земле, окончании Времени и наступлении Вечности.

И, наконец, самое главное для нашей темы — это возникновение мифа о вредителе. Вредитель в истоках — это сказочный, фольклорный персонаж. И в замечательной работе «Морфология сказки» В. Я. Пропп раскрывает сущность этого сказочного персонажа, его функции, его роль в драматургии. Но одно дело — волшебная сказка. Другое дело, когда этот миф о вредителе становится основой государственной политики и искусства, что приводит к чудовищным последствиям.

Не согласна, что имеются лишь две ипостаси врага: враг расовый (в нацизме) и враг классовый (в сталинизме). Нет, повторяю — гораздо более широк спектр «врагов»: фабрикант, недорезанный буржуй, монархист, потом кулак, который припрятал хлеб, белогвардеец, который приехал из своего Парижа, чтобы нас ограбить. Потом это сын белогвардейца, который подложил бомбу. Потом это диверсант, это иностранный «спец», приглашенный на стройку завода, это, конечно, шпион. А потом, в позднее время, это инакомыслящий, диссидент, интеллигент. Так преображается фольклорная структура и через посредство лубка, «масскульта» приходит в тоталитарный кинематограф.

Но как же быть, могут спросить меня, с великим советским кинематографом? Что же, мы должны все перечеркнуть и увидеть в нашем прошлом сплошное торжество тоталитарного кино? Разумеется, нет! Но я убеждена и настаиваю на том, что все до одного, и самые малые, и великие художественные достижения советского кинематографа и вообще любого искусства при тоталитарном режиме рождены только вопреки этому режиму. Только так! И не обязательно как сознательная борьба, полемика или протест. Может быть, как спонтанное органическое противостояние таланта. И здесь, мне кажется, опасны и наши попытки индульгенций, каких-то адвокатских оправданий, и — напротив — глобальное отрицание. Я, например, во время ретроспективы уже слышала: «Как могли включить картину «Мечта» в программу? Михаил Ромм! Как могли включить «Колыбельную»? Дзига Вертов!»

Могли! И правильно сделали! И нужно было. Потому что надоела ложь, нужна правда. Но дальше требуется большая тонкость. Это уже задача наша, киноведов, тех, кто любит искусство. Следует не поддаваться грубым уподоблениям, быть чрезвычайно бережным, тщательным и серьезным каждому исследователю в своих оценках.

Форм и разных способов сопротивления при сталинизме было много. Были люди, которые ломались, были и такие, как, например, замечательный драматург, я бы сказала, великий комедиограф XX века Николай Эрдман, который после своих потрясающих комедий «Мандат» и «Самоубийца» ушел в коммерческий кинематограф второго эшелона.

Да, были самые разные судьбы, а также очень интересный феномен, который еще не исследован: феномен двоемыслия. Не фальшь, не ложь, не обман, а совершенно удивительное явление психологической раздвоенности. Я наблюдала его у таких замечательных художников и прекрасных людей, как Михаил Ромм, Григорий Козинцев, Сергей Юткевич. Эти люди прошли очень тяжелый жизненный путь, знали «как надо», вынуждены были идти на компромиссы, стояли насмерть, пока было возможно. И поэтому действительно нужно семь раз отмерить и одни раз отрезать.

Интересна судьба Фридриха Эрмлера. Совершенно замечательный нравописатель, психолог в 20-е годы, автор таких прекрасных фильмов, как «Парижский сапожник» и «Обломок империи», талантливейший человек Фридрих Эрмлер в 30-е годы, увы, продает душу дьяволу. И не только в «Великом гражданине», а еще в «Крестьянах», поставив очень вредный фильм, где одним из первых лепит образ фальшивого интеллектуала, он же кулак, он же вредитель — вот пример интеллектуального воплощения мифа о вредителе.

Что такое «Великий гражданин»? Это удивительный конгломерат. Строго говоря, это не вполне тоталитарный фильм. Я бы сказала, что тоталитарным в том эстетическом понимании, которое я попыталась предложить в грубой схеме, является только образ Шахова. Образ абсолютно плакатный. Если вслушаться в текст, который говорит Шахов,— это какие-то призывы с восклицательными знаками, эмоциональная бессмыслица.

Но иначе обстоит дело с тем, что связано с образами врагов в «Великом гражданине», хотя мы сейчас знаем прекрасно, да и тогда знали, что по сути это все вранье, что агентами иностранных разведок ни Троцкий, ни Бухарин не являлись. И хоть все догадывались, что это не так, на основании поэтики и эстетики Достоевского, на попытке анализа интеллигентского «самгинского» сознания Эрмлер создает историческое полотно. С точки зрения сопоставления с действительностью оно достаточно фальшиво, а с точки зрения психологической убедительности внутри произведения искусства, на мой взгляд, не утратило интереса по сей день.

Что происходит дальше? Все-таки слом, продажа не дается даром, и Эрмлер приходит к полной бездарности в последующих своих фильмах, таких, как «Великая сила»,— позорная и жалкая поделка, и в своей последней картине, где он снимает Шульгина — консерватора и предреволюционного деятеля, только что вернувшегося на родину. Все, что связано с Шульгиным на экране,— это замечательно интересно, а все, что связано с режиссурой Эрмлера, ужасно.

Судьба Ромма противоположна. Конечно, Ромм 30—40-х годов и 50-х — стопроцентный деятель сталинского кино. Он прекрасный человек, талантливый и яркий художник, с ним после 1953 года происходит тот перелом, о котором он сам неоднократно говорил в печати, с трибуны. Он понял, что шел неправильным путем и после своего фильма «Убийство на улице Данте», где вместо настоящей Франции была Франция наших тоталитарных представлений о ней, он перестает снимать, а потом приходит к фильму «9 дней одного года» — новой стадии своего творчества.

Перелом случился не только с Роммом, но и в какой-то степени с Калатозовым, в какой-то степени и с Козинцевым. И все это тоже надо учитывать. Одним словом, советское кино было ангажировано, было кинематографом госзаказов до 60-х годов, когда идет резкое разделение и одни выбирают путь «служащих режима», а другие осознают себя ответственными и самостоятельными художниками. Но все равно, когда мы имеем дело с такими фигурами, как Эйзенштейн, нам рубить сплеча никак нельзя.

Акош Силади (Венгрия). Я различаю два типа тоталитарного общества. Первый я условно назвал бы общинно-государственным тоталитаризмом. Это восточный или азиатский тип. После третьей революции в Советском Союзе, после тоталитарного переворота Сталина 1929 года самое важное событие, на мой взгляд, это последовательное уничтожение рыночных отношений и их замена так называемой административной системой, замена идеологией и системой подчинения.

Я считаю, что уничтожение рыночных отношений определяло культурный феномен сталинского кинематографа, который во многом, на мой взгляд, является антикинематографическим. В 30-е годы идет последовательное уничтожение кинематографичности. И в первую очередь это касается идеологических фильмов.

Немецкий и итальянский фашизм

дают нам пример тоталитаризма рыночного типа, хотя в этом случае экономика подчинена государству больше, чем в либеральных условиях. Мы можем говорить о том, что государство монополизировало средства информации и т. д., но если рассмотрим, к примеру, немецкие фильмы, то заметим, что фон немецкого тоталитаризма — это нормальный буржуазный быт. Люди одеваются так же, как и в начале века. А в советских фильмах совершенно новый быт. Здесь появляется новый вымышленный человек, его окружает новая среда.

Разница между двумя типами тоталитарной культуры видна хотя бы на примере того, как в кинолентах тех лет изображается или не изображается вождь. В немецком и итальянском игровом кино вождь не появляется на экране, то есть его не изображает актер. В то же время (и в 70-е годы в Германии это сделали) можно подготовить десятичасовые программы с использованием документальных лент, в которых изображен Гитлер. Вряд ли такую документальную ленту мы можем показать о Сталине. Зато из игровых фильмов, в которых Сталина изображает актер, можно было бы смонтировать двадцатичасовую ленту.

Вопреки утверждениям, что тоталитарный кинематограф — это просто инструмент пропаганды, который осуществляет перевоспитание, переубеждение зрителя, я считаю, что пропаганда — явление современного общества, то есть явление рыночных отношений. Я воспринимаю пропаганду как современное распространение идей, образов и т. д.

«Великое зарево», режиссер Михаил Чиаурели

В этом смысле можно говорить о пропаганде в советском кино 20-х годов, но трудно говорить о ней применительно к 30-м. Тогда как в связи с гитлеровской Германией все время можно говорить о пропаганде. Почему? Пропаганда предполагает современную технологию и современные — прежде всего визуальные — средства информации. То есть пропаганда осуществляется не посредством текста (буква, печатное слово, книга — не самое важное), а посредством визуальных методов и в первую очередь движущейся картины — кинематографа. В Советском Союзе в 30-е годы восстановлено некое архаичное состояние общества, в культуре которого главную роль играет опять-таки буква,

печатный текст. И речь. Это, кстати, наглядно прослеживается по фильмам сталинского режима, где даже количественно преобладает текст — речь.

Любая пропаганда как государственная, так и политическая, по-моему, воспринимается по аналогии с рекламой товара, что особенно наглядно видно на примере современных западных политических систем. Именно в этом отношении культура сталинского периода

«Великий гражданин», режиссер Фридрих Эрмлер

наиболее резко отличается от тоталитарных культур XX века.

Безусловно, Гитлер использовал кино как средство пропаганды. Оно для него — средство массового гипноза, но средство совершенно новое, современное, такое средство, которое уже оправдало себя на рынке, и он только приспособил и монополизировал это средство в политике. И кинематограф сыграл большую роль в нацистской пропаганде, в отличие от книги, от буквы.

Гитлер — одно из самых интересных, можно сказать, одно из самых первых явлений массовой рыночной культуры, поскольку он появляется на рынке не как Бог, а как «звезда». Иными словами, политический рынок делает из него «звезду». Сталин, напротив, появляется в тоталитарной культуре как религиозное явление, как Бог или, по крайней мере, как сын Бога. Поэтому культ Сталина и идея, с которой он возникает на сцене истории, это абсолютно нерыночное явление, и нерыночным способом распространяется его культ.

Только так можно понять, почему Сталин, который очень большое внимание уделял своему культу, избегал кинокамеры, то есть не хотел увековечить себя в документальном кино. А Гитлер, наоборот, стремился к этому. Конечно, для того чтобы создать образ Бога, невозможно показывать его в реальной жизни. Или, по крайней мере, нежелательно. И по мере приближения культа личности к апогею, в послевоенные годы он почти полностью вытесняется из кинохроники. Ведь снимать Бога — это святотатство. Можно передать его голос, может быть атмосфера божественности, но зримый образ Бога — это невозможно вообще. Единственная возможность — воплощение Бога в человеке.

Думаю, что фильмы сталинского периода надо рассматривать не только на фоне фильмов нацистского периода (что

очень поучительно), но и на фоне фильмов революционного авангарда 20-х годов, так как авангард представляет собой попытку, может быть, половинчатую, осуществить в России модернизацию на западный манер, то есть в рамках диктаторского режима на рыночных рельсах идти вперед по пути настоящей модернизации.

Здесь тоже можно провести очень резкое сопоставление или, точнее, противопоставление тоталитарной культуры и революционной культуры, даже если считать, что революционная культура во многом подготовила почву для наступления сталинской культуры. Но тут все-таки очень резкий сдвиг.

Есть и еще один нюанс: коммунистическая идея сама по себе привлекала массу талантливых художников. Фашистская идея по ряду причин не была привлекательной.

Н. Зоркая. Мне кажется, Сталин избегал кинокамеры не из соображений сакральности. Просто он знал, что он маленький, рябой, рыжий и противный, не говоря о его страшном грузинском акценте. По-моему, ваша очень точная концепция здесь все-таки переходит в фантазию. Сталин просто боялся кинокамеры.

Акош Силади. Очень кратко отвечу. Я мог бы сказать, что Сталин был маленьким и противным и потому избегал документальных съемок. Здесь я имею в виду не его личную инициативу, не то, чего он хотел. Я не знаю, как Сталин впоследствии участвовал в написании сценариев и т. д. Но дело в том, что культура — это не личностная вещь. Может быть, здесь слово «культура» звучит слишком возвышенно, но я употребляю его в чисто описательном смысле. Культура — это работа, и люди участвуют в этой работе, участвуют даже тем, что отрицают ее. Невозможно не участвовать. Это не политическая категория — участие. Я думаю, это происходило независимо от желания Сталина.

Тони Андрейков (Болгария). Когда говоришь о комедии и музыкальном фильме в тоталитарных кинематографиях, то само собой напрашивается сравнение с богатыми традициями американского развлекательного кино. В американской комедии, например у Фрэнка Капры, конфликт определенно реалистический, он развивается реалистическим образом, и мифология появляется к развязке, к финалу фильма. Тогда как в итальянском, немецком и советском кино этого десятилетия мифология проступает с самого начала.

Это проявляется даже в том, что в комедиях и музыкальных фильмах этих стран нет настоящего конфликта. Конфликт подменен недоразумением. Хотя схемы построения сюжетов довольно близки. В фильмах тоталитарных режимов, конечно, тоже можно найти определенные различия. Думаю, что самый «безвредный» случай — это все-таки итальянское кино «белых телефонов».

В немецком и советском музыкальном комедийном фильме основная тема — это миф о всеобщем народном счастье, миф об успехе, что можно найти в таких немецких фильмах, как «Петерман против» и даже «Концерт по заявкам». Особенно явственно это проступает в советских комедиях, которые мы видели в программе ретроспективы. Не столько в музыкальных комедиях Пырьева и в «Музыкальной истории» Ивановского и Раппапорта, сколько в «Волге-Волге» Александрова.

Мне кажется, что, с точки зрения построения сюжета, Александров оказывается тем мастером советского кино, которому наиболее близки основные тенденции тоталитаризма. Это проявляется в «Цирке» и «Светлом пути», хотя начинал он в духе американского бурлеска (я имею в виду «Веселых ребят»). Однако в «Волге-Волге», довольно симптоматичной, с точки зрения тоталитарных идей всеобщего счастья и благоденствия, лакировки больше, чем в других фильмах, о которых я упоминал. И кроме того, в ней выражен миф о коллективизме. Все делается коллективно и во имя коллектива. Коллективизм всегда побеждает, разрушает индивидуальное. Сама песня о Волге, которую сочинила Стрелка, разрушает индивидуальное, авторское, потому что к концу

фильма песня появляется в стольких интерпретациях, что это уже не ее песня. Авторство, так сказать, присвоено. И это тоже порождение коллективного гения.

Марсель Мартен (Франция). Лично я испытываю иногда какое-то смущение, стеснение, пытаясь найти различия между сталинским и нацистским кино. Мне представляется, что недопустимо проводить какие-то слишком тесные параллели между ними, ведь мы сталкиваемся с разной идеологией. Это мое личное мнение. Но я не всегда вижу сталинское кино таким, каким оно, видимо, было, потому что придерживаюсь левых взглядов. Для меня лично сталинизм нес в себе все-таки даже какие-то гуманистические черты, естественно, искаженные (в этом нет сомнения), в то время как нацизм представлял собой принципиальную дегуманизацию.

Лилия Маматова. Существует жесткая модель, которую можно назвать моделью сталинского фильма. Строится она следующим образом. В фильме действуют три типологических персонажа. Первый персонаж — это протагонист партии. Этот человек совсем не обязательно Сталин. Я даже возьму на себя смелость утверждать, что фильмы,

«Волга — Волга»,
режиссер Григорий Александров

где Сталин не показан и о нем впрямую может не идти речь, часто оказывались гораздо более сталинистскими по своему воздействию, нежели прямые оды вождю, пропетые, допустим, Чиаурели.

Итак, протагонист партии. Каковы его главные функции?

Прежде всего — воздействие на про-

стого человека. Партпротагонист побуждает простого человека к труду, воодушевляет его, призывает.

Между тем простой человек не очень склонен хорошо трудиться. Труд в этих фильмах, как правило,— физический. Это так называемый «производительный труд». То есть одна из самых корневых категорий, скажем так, сталинской идеологии, труд, непосредственно направленный на производство конкретного, физически осязаемого продукта: строительство моста или дороги, канала. Но отнюдь не жилища, тем более не дома для конкретных людей, действующих в фильме.

Простой человек, как правило, отмечен двумя пороками: он любит выпить и у него не очень правильное отношение к семейной жизни. Иногда у этого простого человека бывает один из этих пороков, иногда оба вместе. Кроме того, он ленив.

Теперь третья фигура — это враг, вредитель, который может приносить очень разнообразные формы вреда. Он может подпиливать сваи в шахте, подсыпать битое стекло в овес лошадям в колхозе, поджигать конюшни, обливать ядом семена, взрывать электростанции и тому подобное.

Между двумя силами — протагонистом партии и вредителем — происходит беспрерывное перетягивание каната, то есть борьба за простого человека. Примерно до кульминационной точки сюжета простой человек находится посередине.

Итак, наличествуют два конфликта с самого начала сюжета. Между партпротагонистом и простым человеком. Между партпротагонистом и вредителем. Даже если поначалу неизвестно, кто из действующих лиц является вредителем, партпротагонист предполагает наличие врага и предупреждает об этом простого человека.

Как разрешаются эти конфликты? Под воздействием партпротагониста. Простой человек на протяжении сюжета становится способным к дисциплинированному труду; к финалу, как правило, он ставит рекорд.

Но не это является главным. Главным является его участие в конфликте между протагонистом партии и вредителем. Простой человек втягивается в данный конфликт. При этом очень важно, что именно простой человек лично распознает вредителя и выдает его протагонисту партии. Именно в этой точке сюжета простой человек и становится эталонным, то есть всецело положительным героем, потому что социально прозревает, обретает социальное зрение. В финале вредителя сдают в руки НКВД. Иногда в фильме, как, например, в «Крестьянах», сам протагонист партии участвует непосредственно в поимке вредителя. Но чаще всего, как, допустим, в «Комсомольске», приходит представитель НКВД и с помощью простого человека, в данном случае героини Наташи, арестовывает вредителя. Вредителя уводят, что будет с ним дальше, сюжет никогда не показывает.

О чем говорит эта модель? Она говорит о том, что государство (а протагонист партии в данном случае и протагонист государства) относится к людям как к материалу. Простой человек рассматривается как производитель материальных ценностей, для которого труд есть не только средство к жизни, но и цель. Простые люди существуют для труда, а не труд для них. Далее, когда зритель смотрит эти картины, он понимает, что трудиться необходимо. Однако куда более захватывающей стороной сюжета является поиск и разоблачение вредителя. Так зрителю преподносят урок идеального гражданского поведения, вызывающего одобрение протагониста партии и государства в одном лице.

Леонид Козлов. С годами я все менее чувствую себя теоретиком и все больше — историком. А сегодня позиция историка, изучающего конкретный исторический процесс, представляется мне наиболее продуктивной.

Отвечая Кириллу Разлогову, я не буду вдаваться в проблему соотношения между сталинизмом и православием. Если даже эта проблема реальна, она весьма непроста. Но я, пожалуй, готов согласиться с Разлоговым в том, что он сказал о сохраняющихся связях нашей куль-

туры, и современной тоже, с наследием позднего Средневековья. К сожалению, либеральное сознание, которое у нас пробудилось и расцвело ныне, очень часто манифестирует себя с воистину средневековыми догматизмом, фанатизмом и нетерпимостью. Нередко под либеральным флагом обнаруживается чисто авторитарная (если не тоталитарная) манера мыслить, моделировать и оценивать. Я говорю в данном случае не о Межуеве, хотя в его схеме либеральное сознание представлено как авторитарное сознание с обратным знаком. Все строится на чистой антиномии всеобщего и индувидуального. Или — или. Третьего не дано. С этим позвольте не согласиться. Опыт искусства приводит к иным выводам.

В 60-е годы некоторые советские авторы (да и западные тоже) подвергли полемической ревизии эйзенштейновскую концепцию «монтажа аттракционов». Система «монтажа аттракционов» была оценена как система манипулирования психикой зрителя, как методика тоталитаристского подчинения зрительской псхики некоей внушаемой идее. Не буду вдаваться в разъяснение действительности смысла эйзенштейновской концепции, которую предвосхитил еще Лев Толстой в генеральных дефинициях своего трактата «Что такое искусство?». Прошу только обратить внимание на то, что эта антиэйзенштейновская полемика была, по существу, вульгаризацией некоторых тезисов и идей, которые к концу 40-х годов выдвинул Андре Базен. Вы помните, что этот великий критик и замечательный человек предостерегал от опасности манипулирования зрительской психикой посредством монтажа. Принципу «монтажного» кинематографа Базен, опираясь на опыт американского кино 40-х годов, противопоставил иную систему кинематографической поэтики, основанную на преобладании длительных, непрерывных монтажных планов с глубинной мизансценой. Эту систему Базен интерпретировал как более реалистическую в отношении к действительности и — что очень важно — как наиболее гуманную и «либеральную» в отношении к зрителю.

Есть один фильм, который Базен не видел и в котором были доведены до совершенства пресловутые принципы плана-эпизода, глубинной мизансцены и длительного монтажного куска.

В нем насчитывается всего 150 планов в час. Этот фильм, опередивший послевоенное западное кино и, если угодно, в высшей степени «либеральный» по своей поэтике, был создан в СССР в конце 30-х годов. Название его — «Великий гражданин».

Возникает вопрос: можно ли говорить, грубо выражаясь, о «либеральной форме» как «инструменте тоталитарной манипуляции» — или в данном случае мы должны говорить о том «преодолении материала формой», какое разные теоретики (от Фридриха Шиллера до Льва Выготского) считали атрибутом действительного искусства?

Теперь — о другом парадоксе. О другом фильме, смысл которого — как раз глубоко антитоталитарный, сквозная идея которого — освобождение индивида и личности от гнета тоталитарной идеологии, от деспотии «всеобщего». Фильм этот широко известен. Сделан он в 60-е годы и называется «Обыкновенный фашизм». Парадокс — действительный или мнимый — состоит в том, что, создавая эту картину, Михаил Ромм осознанно и глубоко следовал эйзенштейновскому принципу «монтажа аттракционов» — тому самому, который столь настойчиво интерпретируется как принцип «тоталитарной психотехники»!

Как видите, реальная практика предъявляет нам факты, заставляющие серьезнее задуматься над взаимосвязью между идейной (идеологической) концепцией и формальной (языковой) структурой фильма.

Я не отрицаю тех прямых соответствий между идеей и формой, тех «тождеств», которые существуют и дают нам основание говорить в типологическом плане о «тоталитарной эстетике» фильма и об инвариантах «тоталитарной поэтики».

Теперь — о творческой ситуации художника, работавшего в нашей стране в «сталинскую эпоху».

Надежда Яковлевна Мандельштам в своей книге, посвященной судьбе ее мужа, прямо говорит, что книга эта — намеренно односторонняя. Тем более важна высказанная ею мысль о том, что в те времена художник — внутренне — не мог стать ни на позицию однозначного «да», ни на позицию однозначного «нет» в отношении к действительности, в которой он творил. Стать на позицию безоговорочного «да» означало обречь себя на деградацию, на творческое вырождение. Стать на позицию безусловного «нет» означало обречь себя на творческое безмолвие и бесплодие. Это очень важная мысль, которую обязан понять всякий, кто изучает историю советского искусства тех лет. Вне этого чудовищно напряженного взаимодействия между «да» и «нет» нельзя понять и объяснить творческую судьбу того же Эйзенштейна.

Кстати, именно его «Иван Грозный», именно вся история создания этого фильма содержит самые существенные для историка кино ответы на вопрос о «стратегии сопротивления».

Есть и другие фильмы, среди которых — виденный вами фильм Абрама Роома «Нашествие». Самое сильное и самое живое в этой картине — образ Федора Таланова: отверженного «блудного сына», вступающего в одинокую борьбу, совершающего акт возмездия и гибнущего под именем партизанского командира. Образ трагический, воплощенный Олегом Жаковым с необычайной психологической остротой. Федор возвращается в родной город из заключения и, как можно понять по некоторым репликам, он был тремя годами раньше (в 1938 году) осужден за покушение на убийство по мотивам ревности. Но дело в том, что такая мотивировка его судьбы явно выглядит внешней, ибо ей не соответствуют суть и характер его страданий: Федор появляется в родном городе и в родном доме как социальный «аутсайдер», как человек глубоко оскорбленный, окруженный некими подозрениями, от которых не свободны даже его родители. Если мы отбросим «уголовную мотивировку», то страдания Федора получат адекватное объяснение: перед нами жертва политической репрессии, человек, который незадолго до войны оказался причислен к «врагам народа». Напомню, что некоторые наши критики поняли или почувствовали эту суть дела едва ли не сразу после того, как была опубликована пьеса Леонида Леонова «Нашествие». Во всех театральных постановках этой пьесы роль Федора не только становилась центральной, но и оказывалась сильнейшей. Трагедия благородного и честного человека, неправедно осужденного и заклейменного,— вот о чем шла речь, вот что «сказалось» в пьесе Леонова и в фильме Роома. Пьеса была написана в конце 1941— начале 1942 года, в разгар войны. Первые полтора года той великой войны стали для общественного сознания периодом «стихийной десталинизации» (как назвал это один из наших историков). Эта «стихийная десталинизация», как видим, могла проявиться и в кинематографе. Что касается фильма «Нашествие», то он — в основном и главном — представляется мне произведением антитоталитарным, хотя, конечно, сегодня возможно по-разному воспринимать тот патриотический пафос, который объединяет героев фильма. Это уже зависит от точки отсчета и от дистанции восприятия.

Я не могу согласиться с утверждением, будто советское кино во времена Сталина так же «не было искусством», как и немецкое кино во времена Гитлера.

Впрочем — что считать искусством? Позволю себе выйти за пределы кино. Наше «моделирующее мышление» не должно резать по живому. В этой связи две цитаты.

Недавно, приехав в Москву, Эрнст Неизвестный в своем интервью сказал: «Монументализм —...это форма мышления. Монументализм не виноват в том, что фашистская Германия или Италия, или Советский Союз хотели использовать эти формы, как Ницше не виноват или Вагнер в том, что его любил Гитлер».

И еще. Один из наших молодых архитекторов, одержавший победу на конкурсе проектов высотной гостиницы, на вопрос о его отношении к высотным зданиям позднесталинской эпохи ответил: «Эти высотные здания несут, конечно, дух своего времени, некие черты тоталитарного государства, тем не менее являются, с определенной точки зрения, шедеврами. Они несут и традиционные черты московской архитектуры, и задают городу новый масштаб, являются ориентирами». Сказавший эти слова тридцатилетний человек — архитектурный эксперт общества «Мемориал». Имя его — Борис Уборевич-Боровский. Он внук Иеронима Уборевича, известного советского военачальника, казненного Сталиным в 1937 году.

В попытках понять историю нашего века — и найти в ней смысл — для меня навсегда останется одним из незыблемых исходных пунктов день 9 мая 1945 года. Я помню его как праздник человеческого братства и родства, как праздник победы над мировым злом. Хотя я отчетливо помню и то, что голос Сталина, поздравлявшего «дорогих соотечественников и соотечественниц» с победой над Гитлером, был жестким, бесстрастным и лишенным человеческих интонаций.

Иен Кристи. Один мой хороший друг, чилийский эмигрант, говорил: ему очень стыдно за то, что в юности он плакал, когда смотрел фильмы сталинского периода. Видимо, это чувство свойственно всем.

Возникает вопрос об образцовости — как эти абстрактные понятия становились некими идеальными моделями? Например, «Юность Максима» — это одна из самых удачных попыток создать в кино образцовую историю. Я думаю, что трилогия Козинцева и Трауберга пользовалась всенародным успехом и помогла создать то, чего не существовало в Советском Союзе,— то есть популярность кино. Там действует настоящий герой, роль которого прекрасно сыграл Чирков. Но главное — это создание мифического прошлого. Трауберг говорил, что хотя фильм основан на мемуарах старых большевиков и является синтезом этих мемуаров, в то же время это чистый вымысел. Однако старые большевики смотрели его со слезами на глазах, как будто они на самом деле прожили все эти события, ставшие еще более реальными, чем сама история. И в этом смысле «Юность Максима» можно назвать триумфом пропаганды, потому что таким образом она как бы узаконила идеализацию большевистской традиции.

Другая узаконенная традиция — это фильмы о Ленине Михаила Ромма. И тут я хочу перейти к другой теме, к вопросу о культе личности Гитлера и Сталина, а также к сакраментальному вопросу о появлении их в кино.

Андре Базен в своей статье «Миф Сталина в советском кино» правильно заметил, что Гитлер появляется в советском игровом кино чаще, чем в немецких фильмах. От советского кино в то время потребовалась драматизация современной истории вокруг фигуры Сталина. Собственно, и Ленин появился на экране в игровом кино по этой же причине. Очень долго думали, можно и нужно ли показывать его на экране. Но потом вышли фильмы Ромма как необходимость драматизации современной истории.

М. Туровская. Иен Кристи перевел обсуждение в третью стадию, а именно — в стадию восприятия кино. Я хочу вернуться к сакраментальному фильму этого симпозиума, а именно к «Александру Невскому».

Режиссер взял образ святого и сделал фильм абсолютно не о том Александре Невском, который существовал в действительности, а о будущем святом. Например, гонцы ищут князя, а он ловит рыбу сетями: для будущего святого это естественно, он простой человек, он не хочет воевать. Для князя Александра Невского ловить рыбу на Плещеевом озере вместе с «людишками» невозможно. Эйзенштейн знал, что делал: он строил, подчеркну еще раз, образ святого князя.

Довоенными поколениями такая про-

паганда принималась безоговорочно. Но уже в моем поколении это было не так. Обращаясь к опыту своего детского еще восприятия, я могу сказать, что эту картину я не пошла смотреть сознательно. Для меня это была картина шовинистическая. Возможен и третий аспект: это была единственная абсолютно кассовая картина Эйзенштейна. Неужели потому, что зрители хотели видеть святого (напомню, тогда это было совершенно немодно)? Или даже потому, что это была патриотическая лента, хотя патриотическое восприятие было существенной частью пропаганды?

Она стала зрительской картиной по тому же странному закону, по которому зрительской стала картина Элема Климова «Иди и смотри». Ведь ее успех никак нельзя было запрограммировать.

Мальчики моего поколения обожали «Александра Невского» за то, что там были богатыри, Васька Буслаев, батальные сцены. Два очень популярных актера — Охлопков и Абрикосов играли богатырей, и мальчишки по десять раз ходили смотреть эту картину и знали наизусть все батальные сцены «Александра Невского» — это я очень хорошо помню.

Парадокс, но факт: «Александр Невский» стал лидером проката не за то, что задумал Эйзенштейн, не за гениальную музыку Прокофьева. Лишь отчасти — за красоту. Но больше всего как батальный фильм. То есть на самом деле все очень многообразно. И все-таки это был фильм-идеологема, новая парадигма: от интернационализма к империи.

Фильм воздействует не так, как программирует власть или даже художник. Сюда входит огромное количество факторов. И я бы позволила себе сделать такое уподобление.

Мы представляем себе: экран и сидящий в зале зритель. Между ними пустое пространство, в котором лучи идут по прямой, не преломляясь. Я думаю, что в реальности это совсем не пустое пространство, а что-то вроде магнитного поля. Это сложная среда, она многослойна.

И вот до меня «Александр Невский» дошел совершенно в другом, обращенном варианте — ко мне как к маленькому потребителю кино. Через какие-то факторы, которые я назову, скажем, фактором школы, фактором семьи, фактором литературы, которую я тогда читала...

Иначе говоря, понять воздействие фильма вне огромного количества факторов, которые составляют основу восприятия, нельзя. Изучать их трудно, но необходимо, потому что мы воспринимаем кино как данность. Это один из мифов нашего сознания, мы думаем: что художник хотел сказать, зрители и восприняли. Ничего похожего.

При помощи каких инструментов это изучать, я пока не знаю. Думаю, что такие инструменты надо искать.

К 30-м годам это относится десятикратно, потому что культура 30-х годов, на мой взгляд, была сложнее, чем сегодняшняя культура.

Если мы не доведем десталинизацию до этого пункта, мы никуда не прорвемся. Мы должны пройти сквозь это и выйти на совершенно другие и гораздо более сложные вещи. В том числе на темы кино как части культуры, которая сейчас уходит от нас. Наше кино нас покидает, оно уходит в телевидение, видео и т. п. Мы сегодня составляем некий арьергард, как в детстве обожаемая нами опера. Мы ее любили именно потому, что она была ушедшим жанром. Теперь я начинаю любить кинематограф, как не любила его в детстве, потому что это уходящий жанр.

Но сегодня мы не можем обойти тему «Гитлер — Сталин — Муссолини». Не имеем права. Поэтому мы организовали эту ретроспективу и этот симпозиум.

В подготовке ретроспективы и дискуссии принимали участие сотрудники ВНИИКа.

Ю. И. Солнцева

Я была потрясена известием о кончине Юлии Ипполитовны Солнцевой. Я была потрясена тем, что такая устремленная к действию личность ушла из жизни. Ее труд для увековечивания памяти гениального Александра Петровича Довженко — невероятен. Все, что создавалось, начиная с бюста на его могиле, прекрасного памятника возле хаты, где он родился, музеев и тех картин, которые она рискнула поставить по его сценариям и литературным произведениям («Поэма о море», «Повесть пламенных лет», «Незабываемое», «Зачарованная Десна», «Золотые ворота»),— это все ее любовь, ее разговор с современностью.

Мои встречи с Юлией Ипполитовной относятся к началу 20-х годов. Мне указали на нее: «папиросница от Моссельпрома». Название этой «фильмы» долго красовалось на улицах Москвы, у картины был довольно большой успех.

На экране актриса была очень хорошенькой и улыбчивой, но в жизни она показалась мне другой. Вскоре появилась знаменитая «Аэлита», где ее холодная красота буквально покорила полмира.

У нас было много общих знакомых, я даже знала ее поклонников. Она была подругой Людмилы Маяковской — старшей сестры поэта.

Однажды мы с моим постоянным соавтором Серафимой Львовной Рощаль, работая в Ассоциации работников революционного кинематографа (АРРК), возглавляемой в Москве Сергеем Васильевым, написали для него и Георгия Васильева три новеллы о женщинах. В то время мы полагали, что путь кино лежит через поиски нового киноязыка и что его можно найти, ставя неболь-

шие фильмы напряженного сюжета и острых характеров с неожиданными концовками. Но все переменилось: Васильевы уехали в Ленинград, и за фильм взялся Григорий Рошаль. Как раз в это время его пригласили ставить на Одесской кинофабрике то, что он сочтет нужным. Вместе с редактором он отбросил прекрасную первую новеллу о молодой партизанке и оставил «Женщину в зеркале» и «Женщину наших дней». На роль современной женщины была приглашена Юлия Солнцева.

Так мы оказались в Одессе, в гостинице «Лондонская». Александр Петрович — он снимал «Арсенал» — был очень увлечен Юлией Солнцевой. Одесса сделала их мужем и женой.

«Лондонская» в то время была своего рода штабом кинематографистов из разных концов страны. Здесь мы встречались с А. Москвиным, Л. Траубергом, приезжали Н. Охлопков и его ассистент А. Медведкин, которые работали над фильмом «Путь энтузиастов».

В «Женщине наших дней» у Юлии Ипполитовны был очень острый эпизод: ее героиня во время гражданской войны попала в плен. Белые офицеры дали ей оружие и заставили стрелять в упор в тяжело раненного красноармейца. Неожиданно она обернулась и выстрелила в своего мучителя. Она прекрасно провела эту сцену.

...Комната залита солнцем, Александр Петрович, которого все, кроме меня, зовут Сашко, держит Юлию на руках — и вдруг он завертел ее... Вечерами мы собирались в нашем номере, и Григорий Рошаль читал привезенного мною «Томако» Хлебникова, только что изданного Тыняновым:

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают солнца — гаснут,
Когда умирают люди — поют песни...

Да, когда умирают люди — поют песни, на этом построен весь финал фильма «Земля», где Юлия Солнцева снималась, где впервые вкусила трудный режиссерский хлеб как ассистент А. Довженко.

Я присутствовала на тех заседаниях Художественного совета «Мосфильма», где после смерти Александра Петровича ни один режиссер не взялся продолжить работу над «Поэмой о море», и тогда Юлия Ипполитовна вызвалась сделать это. Ее официальными руководителями были назначены Б. Барнет и Е. Дзиган, они должны были оказывать ей помощь в случае необходимости. Но Юлия Ипполитовна одна ставила этот фильм. Она не могла поступить иначе. Она посвятила свою жизнь Довженко без остатка.

Со временем все подлинное, значительное укрупняется, а все мелкое, ничтожное исчезает. Благодарные потомки сохранят память о счастливом духовном и творческом союзе двух замечательных людей.

Вера Строева

Юлия Аксель,
при участии Б. Рунина

История моего одиночества

Документальная исповедь для игрового фильма

Кто такая Юлия Аксель? Начну с того, что она — моя племянница, дочь моей сестры, выросшая в отсутствие репрессированной матери у бабушки и дедушки, то есть у моих стариков. Отец Юлии, Сергей Седов, исчез еще до ее рождения где-то в недрах Лубянки, так что она никогда не видала ни его, ни тем более его родителей.

Как ни странно, отца Сергея Седова, то есть другого деда Юлии, однажды, задолго до ее появления на свет, совершенно случайно видел я. Это уже из области моих детских воспоминаний. Мы с приятелем идем из школы по Мясницкой. Возле нас останавливается открытый автомобиль, из него выходит одетый в черную кожу человек с бородкой, в пенсне. Он энергично пересекает тротуар и скрывается в подъезде, где, судя по одной из вывесок, находится Главконцесском. Тогда портреты этого человека еще были свежи в памяти, и, конечно, мы с приятелем сразу узнали опального вождя — Льва Давыдовича Троцкого.

Ныне меня порой посещает мысль о том, что, будь я склонен к мистике, мне бы в самый раз усмотреть в том давнем эпизоде некий «знак судьбы», ее предупреждающий сигнал. В самом деле, пройдет лет десять, и вся моя семья самым непредсказуемым образом окажется в зоне смертельной опасности, как бы излучаемой не только личностью этого человека, но даже едва ли не самим звучанием его фамилии. Больше того, с годами малейшая, пусть предельно отдаленная связь с нею станет для множества людей роковым клеймом на их биографии. Даже после его гибели.

Тогда, на Мясницкой, я видел этого кожаного человека в первый и в последний раз и, не таясь, смотрел на него во все глаза. Он еще был в ту пору даже для моего детского сознания живым воплощением истории. И уж, конечно, менее всего — источником беды, той, что впоследствии на протяжении многих лет будет неизменно тяготеть над моими близкими. При том, что ни после, ни тем более тогда он не имел о них ни малейшего представления. Никак не предвидя той роли, какую впоследствии сыграет в жизни моих домашних, а следова-

тельно, и в моей этот вскоре проклятый у себя на родине политический деятель, я невольно стремился тогда запечатлеть в памяти его образ. Однако слишком мимолетной была та моя детская встреча с опальным вождем. Бородка, пенсне... Я даже не запомнил выражения лица...

Казалось бы, образ его сына — Сергея Седова — должен был отложиться в моем сознании куда более отчетливо. Я был уже взрослым, когда Сергей стал ходить к сестре, и мне доставляло удовольствие с ним разговаривать — он был старше, но нас сближали читательские интересы. Год или полтора я часто общался с ним. И все же теперь я представляю его себе слишком приблизительно, чтобы попытаться набросать его хоть сколько-нибудь выразительный портрет. Почему же так?

Наверно, все дело в том, что после ареста Сергея, а тем более после чудовищных обвинений, предъявленных ему в «Правде», я уже ни минуты не сомневался в том, что отныне не только сестра, но и остальные члены нашей семьи обречены рано или поздно поплатиться за «причастность». В этих условиях нам оставалось только одно: по возможности не привлекать к себе внимания, максимально оградить себя от особенно опасной в подобных ситуациях людской молвы, а главное — от охотно сигнализирующих о всяческих «происках» стукачей. Так тема происхождения моей племянницы, тема ее отца постепенно превращалась в нашу семейную тайну. Как мы надеялись — спасительную.

Шли годы, и в конце концов этот строгий внутренний запрет превратился для меня в постоянную психологическую установку. Видимо, она вытравляла из моего сознания подробности и ассоциации, связанные с образом Сергея. А потом началась война, и четыре года фронта вообще заслонили собой многие впечатления моей прежней жизни. Словом, как это ни печально, образ Сергея Седова, который был мне очень симпатичен, со временем утратил для меня четкие контуры. Да и то сказать, последний раз я видел его пятьдесят пять лет назад, перед его ссылкой в Красноярск. (Кстати, если не ошибаюсь, он уезжал туда не по этапу, как это вскоре стало практиковаться, то есть не в «столыпине», а в обычном пассажирском вагоне и даже с плацкартой.)

Что мне твердо запомнилось в Сергее? На людях он всегда был предельно сдержан и скромен до застенчивости. О своей родословной не упоминал ни при каких обстоятельствах. Получилось так, что он уже не первый месяц ходил к нам, а я в сущности ничего о нем не знал, кроме его образования и места работы. Сергей Седов... Приятный человек, мягкий, не слишком разговорчивый, чуть ироничный. Инженер с гуманитарными интересами... Однажды я между прочим спросил, как его отчество. Он замялся, но потом сказал: «Львович...» Я был настолько далек от каких-либо подозрений относительно его родства, что простодушно заметил:

— Как интересно — полное совпадение!..

Он промолчал, а я тогда не обратил на это внимания. И узнал о происхождении Сергея только когда его забрали. По-моему, было ему тогда лет под тридцать.

А дочери его, Юлии Аксель, теперь за пятьдесят. Я не видел ее одиннадцать лет. Она охотно пишет мне письма. Сумбурные, безоглядно откровенные, очень непосредственные, полные самоиронии и неунывающего удивления перед лицом многочисленных испытаний, выпавших на ее долю, а также житейских обстоятельств, открывшихся ей в других странах. Неугомонная любознательность гонит ее при малейшей возможности в новые места. Из каждой поездки она возвращается с запасом интересных наблюдений. Так было, пока она жила в Советском Союзе, так ведет она себя и теперь, живя в Америке. Живость ее писем и натолкнула меня на мысль об этой киноповести. Основу ее Юлия набросала с легкостью. Кое-что я добавил из ее писем, кое-что — из собственных воспоминаний.

Почему «История моего одиночества» предназначается для кино? Мне кажется, что только кинематограф с его возможностями монтажного обнажения скрытых связей бытия способен проследить во времени и в пространстве жестокую логику эпохи, связывающую воедино всю эту злосчастную череду испытаний, выпавших на долю героини. Только кинематограф с его умением зримо сопрягать прошлое с настоящим и настоящее с прошлым, то есть тасовать время и место действия во имя раскрытия истинной сути происходящего,— только он в состоянии передать уникальность и вместе с тем органичность подобной биографии.

Б. Рунин

Судьбе было угодно, чтобы моя родословная четко делилась на две совершенно обособленные линии, которые лишь однажды ненадолго пересеклись для того, чтобы я появилась на свет. Я довольно хорошо знала свою мать и еще лучше ее родителей, то есть моих дедушку и бабушку, которые в сущности меня и вырастили. Но совершенно не представляла себе ни своего отца, ни его родителей и до приезда сюда, на Запад, никогда не видела даже их фотографий. Теперь все шесть портретов висят у меня на стене, и я часто на них поглядываю, тщетно пытаясь проникнуть в замысел провидения (как говорили в старину), которое зачем-то поделило надвое не только мою биографию и мой образ жизни, но и — я это слишком часто ощущаю — мое сознание, мой характер.

Порой мне кажется, что своим кричаще противоречивым естеством я обязана более всего обоим своим дедам, чей человеческий облик, судя по всему, совершенно несопоставим, настолько контрастны эти две фигуры. Предельно контрастны...

Одного я помню как скромного, тихого человека, почти во всем покорного обстоятельствам, «незаметного труженика», как принято говорить в таких случаях, доброго и абсолютно порядочного, с кругозором начитанного сельского интеллигента старой закваски, в свое время не чуждого толстовства. О другом люди говорят как о личности поистине демонической, блестящей, порывистой, столь же честолюбивой, сколь и властной, всегда неистово стремящейся к цели и склонной ради ее достижения к нетерпимости, риску и дерзким альтернативам.

Насколько я могу судить, от первого деда — со стороны матери — у меня немалые запасы смирения, обиходного демократизма и бытовой непритязательности; от второго — со стороны отца — авантюрные наклонности, энергия социальных притязаний. Эти два противоположных начала спорят во мне на протяжении всей моей жизни.

А теперь, в довершение ко всему, в этот спор вовлечено еще и постоянное несогласие моего прошлого с моим настоящим. Или — наоборот — моего настоящего с моим прошлым. Сама не знаю, как лучше определить мое теперешнее состояние упорного самоопровержения. Иной раз мне даже кажется, что вследствие моей родословной, а также «крученой» биографии, через меня проходит какая-то важная грань современного бытия. Если хотите, грань, по одну сторону которой громоздятся исторические непреложности, а по другую — что-то еще обещают превратности частной судьбы. Или, точнее: где власть неумолимых обстоятельств все еще наталкивается на элементарное стремление человека к счастью.

Юлия Аксель

Нью-Брансвик,
1989

Там

Памяти моего отца

Я никогда ничего не писала, кроме писем, технических отчетов и учебных сочинений по-английски. И я совершенно не представляю себе, как это люди садятся за стол и излагают на бумаге свои воспоминания. Мемуары! Самое слово это звучит ужасно, как будто я старуха, окруженная внуками, и вот пишу для них о далеком прошлом. Однако, оглянувшись невольно на прожитую жизнь, я убедилась, что мой случай вобрал в себя немало любопытного, и решила писать. Мемуары так мемуары!

Сначала — о первой квартире, где мы жили. Это была огромная коммуналка на Маросейке. Жила я с дедушкой, бабушкой и дядей в большой, перегороженной фанерой комнате. Потом дядя женился, и мы разъехались. Дядя с тетей поселились на Сретенке, а мы в Петровских линиях, опять в большой коммунальной квартире.

Помню начало войны и эвакуацию в Омск. Дедушка и бабушка укладывали вещи и обсуждали, как лучше поддерживать связь: мы с бабушкой должны были уехать, а дедушка хотел остаться, так как думал, что война продлится всего несколько месяцев. Уехали, к счастью, все вместе.

В эвакуации дедушка — техник-строитель — работал на мясокомбинате, где в качестве

© Yulia Aksel, B. Runin

пайка получал кости. Они так и назывались у нас — «Мишины кости». Туда же, в Омск, был эвакуирован брат дедушки Миши — инженер-химик. Он работал на мыловаренном заводе, поэтому у нас всегда водилось для обмена мыло, что значительно облегчало нам существование. Еще мы огородничали, но не слишком успешно.

Бабушка рано научила меня читать, и когда мы в 1943 году вернулись в Москву, повела меня определять в школу. Но к началу учебного года мы опоздали. К тому же от недоедания я выглядела тогда синим заморышем. Директор посмотрел на меня и возмутился:

— Вот это в школу?.. Убрать!

Я пошла учиться только со следующего года.

Помню, что дедушка вернулся в Москву на несколько месяцев раньше нас и все это время копил для меня получаемое им по карточке печенье.

Помню день убийства Михоэлса. Мы жили в самом центре, и у нас собралась родня. Все долго сидели молча, испуганные и подавленные. Потом тетя сказала, что во избежание ареста нам следовало бы уехать. Но куда? Так или иначе, мы не уехали.

Бабушка регулярно отправляла моей маме посылки на Колыму. Отправлять приходилось из Подмосковья — из города не принимали — и ближе к лету, чтобы посылки попали на Дальний Восток в навигационный период. В 1947 году мать выпустили за зону. От нее пришла телеграмма, и опять собрались у нас все родственники.

Через некоторое время стали появляться мамины лагерные друзья, те, кто после освобождения ехал через Москву. Многие останавливались у нас. Бабушка была очень рада им, живым посланцам дочери, хотя это было небезопасно. Дело в том, что в нашей коммуналке в бывшей ванной — без окна — жила седая красивая старуха. Партийная. Она мастерила прекрасные елочные украшения и писала доносы.

Теперь-то я понимаю, что не она тому виной, но так или иначе однажды в мае 1951 года ночью за нами пришли. Пока шел долгий обыск, недоумевающая бабушка, ей тогда было шестьдесят семь лет, все пытала дедушку:

— Ну, Миша, ну, скажи, что ты сделал? Ну, скажи, Миша, что ты такое сделал?

— Ничего я не сделал...— покорно отзывался дед, которому тогда исполнилось уже семьдесят два года.

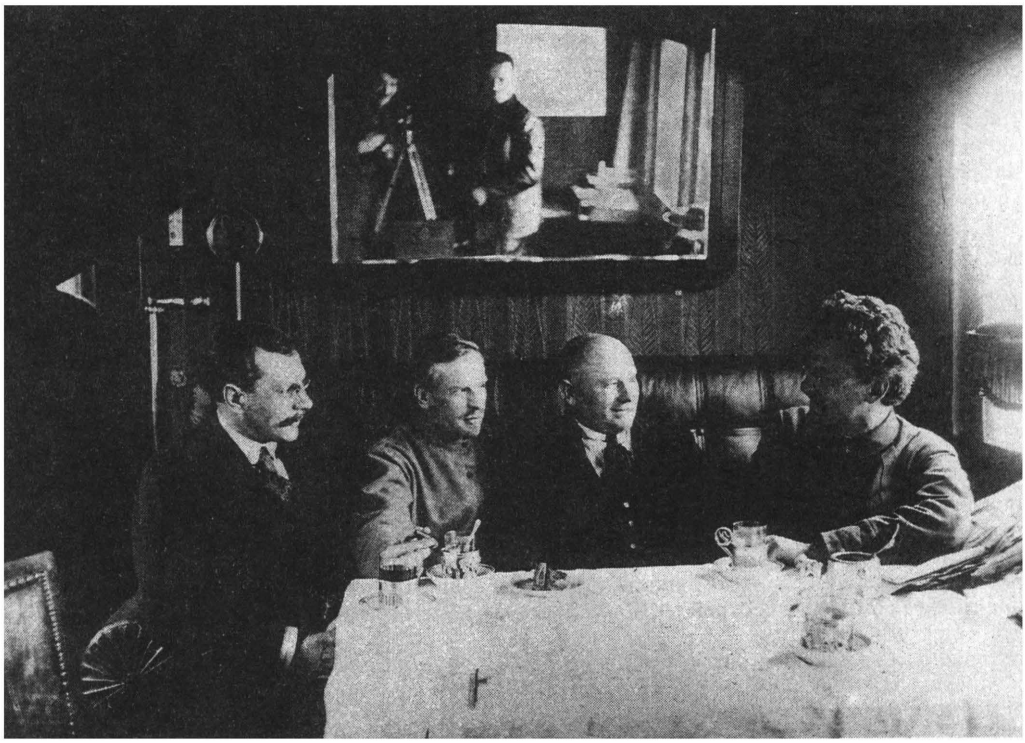
Его увели первым. Обыск продолжался. Потом увели бабушку. Потом, уже под утро, меня отвезли в детский приемник.

Это был тщательно охраняемый старинный монастырь на окраине Москвы, где меня окружало множество девочек самых разных возрастов и наклонностей. Мальчики содержались отдельно, и их было во много раз больше. Но и среди девочек я насмотрелась всякого. Были девочки, просто убежавшие почему-либо из дома. Были девочки, которых изнасиловали соседские парни, после чего они не желали жить там, где об этом все знали. Были девочки, которые по бедности родителей нищенствовали. Помню дефективную девочку, приведенную с улицы и не могущую объяснить ни кто она такая, ни сколько ей лет, ни как ее зовут. Мы почему-то окрестили ее Нинкой.

Однажды, месяца через три, меня внезапно вызвали, посадили в машину и отвезли куда-то на пристанционные пути. Там стоял какой-то одинокий вагон с решетками на окнах. Меня заставили подняться в этот вагон, и я внезапно оказалась... в объятиях бабушки и дедушки. Они тоже только что встретились. Как «социально-опасный элемент» их все это время держали порознь во внутренней тюрьме на Лубянке и в результате дали по пять лет ссылки в Сибирь каждому. А меня присоединили к ним вроде как в придачу.

Не помню уже, сколько дней мы ехали в своем «столыпине», набитом до отказа воришками, проститутками, педерастами и вообще всякой шпаной, пока не оказались в новосибирской пересыльной тюрьме. Стояла невероятная жара, а кормили нас тухлой рыбой, от которой дико воняло. Все мучились животом и толкались в очереди к параше, стоявшей тут же, в камере, среди двухэтажных нар. Мое место было наверху, а бабушкино внизу. Ей, давней сердечнице, часто становилось плохо. Я мигом соскакивала с нар и принималась колотить в дверь. В конце концов надзирательница дверь отворяла, бабушку общими силами выволакивали на плаще в коридор, давали ей отдышаться, а потом водворяли обратно.

В нашей женской камере было немало представительниц известных фамилий. Мне запомнилась племянница Мартова, пострадавшая за своего дядю, которого она видела



Л. Д. Троцкий (справа) в своем вагоне-кабинете

один раз в жизни, да и то, когда ей было четырнадцать лет. Сидела с нами также одна из дочерей соратника Ленина Беленького. Показывали в камере на жену и дочь еще одного соратника вождя — Эйсмонта, причем первая из них сразу умерла от дизентерии. Было там немало молодых девушек из Эстонии и Латвии, уже отсидевших свои пять лет и теперь направляемых в ссылку. И блатных тоже хватало.

В конце концов наш этап был сформирован и нас из новосибирской пересылки переправили к месту поселения — в районный центр Омской области Усть-Тарку. Там я пробыла целый год. Жизнь в Усть-Тарке была тогда крайне убогая. Очередь за хлебом приходилось занимать с ночи. У хозяйки избы, которая за большие деньги сдала нам на первое время место на полу, имелся всего лишь один чугунок. В нем она готовила варево и для себя, и для скотины. По улицам поселка жадно рыскали оголодавшие колхозные свиньи.

Между тем близилось мое шестнадцатилетие, и с его приближением у нас крепла печальная уверенность, что в Усть-Тарке паспорта мне не видать. Ведь в те времена колхозники паспортов не имели, что лишало их возможности покинуть свою деревню. Такая доля, видимо, суждена была бы здесь и мне. Вот почему меня решено было переправить к матери на Колыму.

Я никогда не спрашивала у бабушки и деда, почему моя мать живет на Колыме. А уж об отце и вовсе никогда не задавала вопросов. Старики скорее всего не говорили со мной на подобные темы из осторожности, а я, чувствуя это, в свою очередь не хотела ставить их в затруднительное положение. Тем более что необходимую в детстве порцию родственной любви и заботы я от них, конечно же, получала.

Моя мать, имевшая после десяти лет лагеря пять лет поражения в правах, вынуждена была тогда жить в поселке Ягодное, что находится в 542 километрах на север от Магадана.

За мной из Ягодного по пути в Таллинн заехал отчим, о котором мы знали только по письмам матери. Это был его первый отпуск после многих лет лагеря, и чувствовал себя Аллан «на материке» не слишком уверенно. Тем более он опасался брать меня с собой в Москву, где мне предстояло ожидать его возвращения из Таллинна, чтобы потом вместе лететь на Колыму. И хотя я по малолетству не была обязана, как бабушка и дедушка, каждую декаду отмечаться в органах Усть-Тарки, Аллан упросил деда сходить туда за разрешением на мой отъезд. Из-за этого чуть не сорвалось все предприятие.

— Кто отец ребенка? — рявкнул на деда кагебист.

— Не знаю,— простодушно слукавил дед.

Самое странное, что это простодушие спасло положение. Озадаченный необычностью просьбы (ведь статьи у меня не было), кагебист не сказал ни да, ни нет. Но теперь, в случае чего, уже можно было сослаться на этот разговор — мол, из отъезда девочки секрета не делали. Как бы там ни было, на следующий день мы с Алланом укатили в Омск, а оттуда в Москву.

Во избежание неприятностей, а главное — телефонных пересудов даже близкие московские родственники не были оповещены о моем приезде. Аллан поселил меня у своих друзей и наказал в его отсутствие не слишком шастать по городу. Но разве могла я после неволи и годичного отсутствия не походить снова по родной Петровке, не посидеть в сквере у Большого театра, не побывать в стереокино? И вот однажды, возвращаясь из центра к себе во временное убежище, я на станции метро «Библиотека имени Ленина» столкнулась нос к носу со своей дальней, но с малых лет милой моему сердцу родственницей, тоже школьницей, но года на три моложе меня. Когда-то мы с ней и ее старшей сестрой — моей ровесницей — играли в «дочки-матери» и ходили друг к другу в гости.

Конечно же, ей было известно, что я в Сибири, и, конечно же, она меня мгновенно узнала. Но она, как и я, была слишком дитя своего времени, чтобы бесконтрольно поддаваться детским порывам,— в ее семье тоже были репрессированные, а значит, она уже знала, что такое скрывать самое главное, в том числе и свои естественные чувства.

До сих пор помню ее милое детское личико, на котором в тот момент можно было прочесть все сразу — и изумление, и восторг, и запрет, а потому и отчаяние тоже. Видимо, увидав меня, она с ходу поняла, что со мной связана какая-то тайна, и застыла на месте, не произнеся ни слова. И я прошла мимо, даже не улыбнувшись ей от охватившей меня мерзкой скованности.

Через два дня из Таллинна вернулся отчим, и я опять, теперь уже на два года, рассталась с Москвой.

Не буду здесь рассказывать о нашем путешествии, таком далеком и безрадостном. Скажу только, что последние полтысячи километров мы проделали на грузовой машине уже в сентябре, что если Магадан встретил нас грязью и сырым ветром с Охотского моря, то, когда мы добрались до Ягодного, там уже царила зима.

Отношения мои с матерью не задались сразу. Поначалу из-за того, что я не могла называть ее «мама». Не получалось у меня. Этого слова и поныне нет в моем лексиконе. Ведь я выросла без матери — мне было чуть больше года, когда ее арестовали. Естественно, что там, в Ягодном, спустя столько времени, она показалась мне совсем чужой. Любопытно, что даже через десяток лет, уже сама обзаведясь сыном, я неизменно удивлялась, слыша от него это слово, обращенное ко мне. И даже теперь в письмах к нему я с трудом вывожу в конце «мама». Мне куда легче подписаться «Юля».

Заочно я всегда именовала свою мать Гитка, как обычно называла ее бабушка (испорченное от Гиты, Генриэтты). Но, приехав в Ягодное, я однажды в разговоре с кем-то машинально назвала ее так при ней. Разразился скандал. Да, душевности между нами не было. Рядом с матерью я только острее чувствовала разлуку с бабушкой. И даже теперь, когда бабушки уже много лет нет на свете, я все еще тяжело переживаю эту утрату.

В своих тогдашних сложностях я оказалась не одинока. В моем девятом классе лишь часть школьников была из семей «договорников», то есть людей, приехавших работать сюда, на Колыму, всей семьей, по договору. Преобладали дети репрессированных. Одни из них приехали вместе с матерями к выпущенным за зону отцам. Другие, у которых

Юлия Аксель с бабушкой и дедушкой незадолго до ареста (1951)

были репрессированы и отец, и мать, приехали теперь к ним из детских домов, где провели все годы родительского заключения.

Мой одноклассник Леня Б. после ареста матери попал в детский дом, но его оттуда вскоре вызволила и даже усыновила какая-то добрая женщина. Он прожил у нее несколько лет, однако когда Ленину мать выпустили за зону, та разыскала его и отсудила. Все бы хорошо, но Леня любил свою оставшуюся где-то на материке приемную мать куда больше родной, чем, конечно, доставлял бедной женщине немалые страдания. «Эта» мать не раз жаловалась на него знакомым.

Почти у всех у нас, детей, приехавших на Колыму к матерям, уже имелся тут отчим. Что касается моего отчима, то вот вкратце его история. Он происходил из дальневосточных эстонских переселенцев, что уже само по себе в тридцать седьмом году бросало на него тень. Сел он студентом, когда ему было двадцать четыре года. В лагере ему довелось встретить брата, которому, по счастью, «вышку» заменили на «четвертак». Мало того, там же оказалась их сестра, с той только разницей, что она была не заключенной, а женой их лагерного начальника, причем тот категорически запретил ей оказывать братьям какую бы то ни было помощь. Вот такая ситуация. Но жизнь в конце концов подшутила над служакой. По иронии судьбы много лет спустя, когда оба брата были уже реабилитированы, их бывший лагерный начальник, уволенный за ненадобностью в запас, соблазнившись какими-то махинациями, попался и сел. Ну, тут уже братья, естественно, взялись помогать сестре и двум ее дочкам.

Мой отчим Аллан Мерк провел на Колыме около тридцати лет. И прошел там путь от зэка на шахте до главного инженера ремонтно-механического завода. Он и после реабилитации очень не хотел расставаться с этим краем. Настолько, что покинул его на несколько лет позже матери. Больше того, спустя какое-то время рванулся туда

опять. Правда, его быстро постигло разочарование. Ни своей былой молодости, ни своих былых друзей он на Колыме уже не обнаружил и вскоре смиренно возвратился в Таллинн, в лоно семьи. Вот такой у меня был отчим.

В те годы на Колыме сложилась своеобразная традиция: «договорники» старались не водить компанию с бывшими зэками. И браки между представителями обеих категорий заключались крайне редко. С этой точки зрения, прежнее — опасное — замужество моей матери, заведомо чреватое карой, здесь расценили бы, наверно, как проявление полнейшего безрассудства. Но она о нем и теперь, после отбытия срока, старалась не очень-то распространяться. Хотя практичностью никак не отличалась, даже скорее грешила легкомыслием.

Например, когда я приехала в Ягодное, мать вознамерилась выращивать кур для поднятия нашего благосостояния. Но из десятка купленных за большие деньги цыплят выросло восемь петухов и всего две курицы. Когда мать утром уходила на работу весь этот выводок неотвязно сопровождал ее до места назначения. К тому же петухи жестоко дрались между собой и нагло задирались с соседскими. Обычно какой-нибудь из наших потерпевших поражение петухов мрачно отсиживался потом у нас в комнате, неподвижно свесив голову на окровавленную грудь. Если он все-таки оживал, ему предоставлялась возможность вести прежний образ жизни. Если же шансов на исцеление оставалось мало, мы его съедали. Что сталось с курами, я не помню, но и яиц от них не помню тоже.

Назвать наш тамошний быт хоть сколько-нибудь комфортабельным трудно. Мы жили в бараке, разделенном на комнаты. Деревянная будка общей уборной украшала собой двор. Воду для всех нужд привозили на машине один раз в сутки. Бочка помещалась в коридоре, и ночью вода в ней замерзала. Утром мы выкалывали оттуда лед и ставили его в кастрюле на огонь. Обогревалась наша комната железной печкой и двумя электроплитками.

Мать любила животных, и у нас всегда дремали, свернувшись клубком, кошки — две свои и парочка приходящих. Были и две собаки, по типу напоминавшие болонок — одна белая и одна черная. Собаки страдали от холода и постоянно норовили устроиться вплотную к плиткам, отчего порой подпаливали себе шерсть, и их приходилось тушить. На ночь плитки не выключались, что уже само по себе было опасно, но, кажется, за все время по этой части ничего не случилось.

Кошки тоже мерзли. У многих были отморожены уши, что не удивительно — морозы доходили до минус пятидесяти. Каково же было бездомным собакам, в большом количестве бегавшим по поселку и постепенно дичавшим. Особенно много было немецких овчарок, отбракованных вохровцами, в большинстве своем малограмотными деревенскими парнями, безжалостными и к людям, и к животным.

В школе у меня была любовь с мальчишкой из параллельного класса, Борис Ежов его звали. Мы, кажется, даже целовались. И вдруг он перестал со мной здороваться. Проходил мимо, глядя в сторону. Я несколько раз пыталась заговорить с ним, но ничего не получалось. А тут пришла их соседка и сказала, что Борины родители — «договорники» и, кажется, партийные — запретили ему со мной водиться. Видно, до них что-то дошло, ведь на Колыме про бывших зэков все на свете было известно, утаить что-либо почти не удавалось.

Именно тогда мать впервые стала говорить со мной об отце. Конечно, она его очень любила, но не строила себе никаких иллюзий, трезво понимая, что его давно нет на свете. Она с самого начала отдавала себе отчет в том, что человек с такой судьбой не может уцелеть. Но, по словам матери, несмотря на весь ужас колымских лагерей, которыми она поплатилась за то, что последовала за моим отцом в Красноярск, когда его туда сослали, ей и в голову не приходило раскаиваться в этом браке.

Как-то мы стояли в очереди, и мать поздоровалась с каким-то человеком лет тридцати, на вид приблатненным интеллигентом.

— Это твой родственник,— объяснила она мне.

Если не ошибаюсь, то был один из племянников другой моей бабушки — Натальи, как я узнала позже,— а потому провел лет пятнадцать в разных лагерях.

Кажется, как раз в тот день, о котором я рассказываю, мы узнали о смерти Сталина. А может быть, мы узнали о его смерти в другой раз, но опять-таки в очереди. Во всяком случае, мать тогда сказала:

— Наконец-то он сдох...

И мы обе оглянулись.

Я прожила в Ягодном до окончания школы. В те времена мои сверстники, решившие учиться дальше, сразу после выпускного вечера начинали собираться на материк. По закону окончившие школу на Колыме пользовались привилегией и при поступлении в вузы шли вне конкурса. На то местное руководство выдавало специальные справки. Однако детям бывших зэков в таких справках обычно отказывали.

И все же я отправилась в Москву, хотя жить мне там было негде. После смерти Сталина бабушке и дедушке по амнистии разрешили уехать из Усть-Тарки, но в Москве их не прописали, и они вынуждены были поселиться за пределами стокилометровой зоны в Александрове. Мне пришлось устраиваться самой. В институт я не прошла по конкурсу и поступила в химический техникум. Химию я выбрала, что называется, не по любви к этой науке, а по расчету, и, пожалуй, расчет этот оказался правильным — мне и по сей день каждый раз удается найти работу без особых проблем. Даже здесь, в Штатах.

Вернувшись из ссылки, дедушка прожил в Александрове более года и умер, а бабушке разрешили перебраться поближе к столице, и я опять стала жить с ней.

В разных местах Подмосковья мы снимали какие-то закутки в ужасных развалюхах и получили свою площадь в столице только спустя два года после XX съезда, когда дедушку и бабушку реабилитировали (дедушку — уже посмертно). Взамен той нашей комнаты в Петровских линиях, где после нас поселился какой-то эмгебешник,— нам дали теперь комнату на далекой окраине, но в новом доме и, конечно, в коммунальной квартире. Правда, рассчитанной лишь на трех съемщиков.

Я окончила техникум, стала работать и поступила на вечернее отделение Менделеевского института. Ежедневно мне приходилось делать большие концы, и не удивительно, что я очень уставала. Настолько, что, придя поздно вечером домой, иной раз засыпала, лежа в ванне, и бабушка колотила мне в дверь, боясь, что я захлебнусь. Вскоре мне понравилось оставаться ночевать в городе, обычно по средам, у сестры покойного дедушки — тети Фани, которая жила как раз посредине между моей службой и институтом, так что раз в неделю я экономила на поездках часа полтора времени.

Тетя Фаня достойна упоминания здесь потому, что она была добрейшим существом в мире, никогда и никого ни за что не осуждавшим, но всегда готовым каждому прийти на помощь. Жила она в какой-то нелепой коммунальной квартире без удобств, но зато в старинном доме напротив Елоховского собора, принадлежавшем когда-то чуть ли не Лефорту, в большущей комнате с огромным камином и двумя торжественными колоннами посредине. Вопреки моим просьбам, тетя Фаня по утрам меня ни за что не будила и, ночуя у нее, я неизменно опаздывала на работу и получала взыскание, но зато высыпалась всласть. Как когда-то в раннем детстве, живя на Маросейке, в том высоком доме, о котором я больше знала по рассказам, чем по памяти. В том смутно запечатленном младенческим сознанием подъезде, где ниже нас этажом жил улыбчивый круглолицый человек, всегда заговаривавший со мной на лестнице или во дворе. Однажды, когда я еще только училась читать, он протянул мне книжку с картинками.

— Это поэт Квитко,— говорила мне потом бабушка.— Это известный еврейский поэт Квитко. Он любит детей и пишет для них стихи. Ты же знаешь: «Анна Ванна, наш отряд хочет видеть поросят...»

Но то было в какой-то прежней жизни. С тех пор я побывала в детском приемнике, в сибирской ссылке и на Колыме. А бедного Квитко ни за что, ни про что расстреляли вместе с другими еврейскими писателями. Теперь-то я знала не только «Анну Ванну». После XX съезда его стихи снова стали издавать, и я с удовольствием читала их, конечно, в переводе.

Дома у нас никто не понимал по-еврейски. Ни бабушка, ни дедушка не знали ни языка предков, ни идиш. Обе их семьи давно обрусели. Бабушка была из семьи кантониста, а кантонисты, как известно, имели право жительства в центральных губерниях России. Ее молодость прошла в старинном, исконно русском городе Ельце, в большой семье, где она была второй по старшинству среди двенадцати детей и, несмотря на необходимость нянчить младших братьев, все же училась в гимназии. Братьев ее я любила, они были веселые, приветливые люди, не дураки выпить и поозорничать, повспоминать войны, в которых участвовали — гражданскую и Отечественную.

Дед тоже происходил из обрусевшей семьи, давно обосновавшейся в Орловской губернии. До революции он, как и его отец, был мастером на винокуренном заводе. Дедушка был старшим сыном, и потому в молодости братья и сестры с его мнением особенно считались, хотя все его образование исчерпывалось церковно-приходским училищем, из которого он, кроме отличного знания русских молитв, мало что вынес. Однако даже второй по старшинству его брат Илья — человек в противоположность деду бывалый, уверенный в себе и удачливый в делах — подчинялся его решениям.

Уже будучи взрослой, я узнала, что однажды дедушкино слово кардинально предопределило их судьбы. Дело в том, что во времена процесса Бейлиса Ильей завладела идея переселения всего их многочисленного семейства в Америку. Незадолго до первой мировой войны он даже съездил туда, чтобы присмотреться к тамошней жизни. Его мечта после поездки еще больше окрепла, однако дед решительно воспротивился эмиграции и твердо заявил, что ни за какие блага не покинет родные места. Да и сестры его поддержали — как можно добровольно расстаться со страной Толстого и Чехова!

Трудно сказать, как бы сложились их судьбы и судьбы их детей и внуков, не окажись дед таким патриотом. Конечно, уехав, и они, и их потомки не познали бы ужасы гражданской войны, а через много лет и ссылку, как сам дедушка, и кромешный ад колымских лагерей, как моя мать, и преследований за «космополитизм», как мой дядя, и не сидели бы потом по многу лет «в отказе», как мой троюродный брат, внук Ильи. Но кто знает, что ожидало бы их род в Америке? А кроме того, тогда не было бы меня. Во всяком случае, семейное предание гласит, что хлебнувший при Советской власти немало жизненных тягот Илья так и не простил до конца дней своих старшему брату его давнего запрета.

Что же касается самого деда, то, даже испытав тюрьму, этап и ссылку (теперь-то я понимаю, что из-за меня!), даже не получив по возвращении прописку в Москве, он провел последний год своей жизни в Александрове, ни о чем не жалея, искренне радуясь тому, что его окружает привычная природа среднерусской полосы, знакомый с детства быт. Он был так далек от политики, что никого не винил за свою участь, за инкриминируемую ему принадлежность к «социально-опасному элементу».

Возвращаюсь к заокеанским мечтаниям Ильи. Получилось почему-то так, что первой в роду осуществить их выпало мне, только лет на семьдесят позже. Мне, колымчанке, дочери врага народа, внучке непримиримого противника Сталина и притом бывшей комсомолке! Да, именно так. Я вступила в комсомол в школе, иначе тогда и быть не могло — вступали все. Правда, у меня это длилось недолго, всего шесть лет. Когда меня после техникума распределили на работу, я просто не стала там на учет. Что греха таить, я долго потом боялась, как бы мое дезертирство не выплыло наружу — ведь до выбытия из комсомола по возрасту мне тогда оставалось еще целых семь лет. Лишь потом я узнала, что точно так же поступали очень многие мои сверстники.

Теперь, наверно, пришла пора рассказать о моем замужестве и семейной жизни. Мы с Володей встретились в 1960 году на вечере в институте, который он уже окончил, а я к тому времени днем там работала, а вечером училась. Месяца через три мы вместе улетели на юг, с тем чтобы по возвращении пожениться. Там, на юге, я поведала ему свою родословную и спросила:

— Ты своим про это скажешь?

— Ни в коем случае!

Но вышло иначе. Володя с юга вообще не удосужился ни разу написать родителям, и обеспокоенная молчанием сына его мать, то есть моя будущая свекровь, явилась к бабушке узнать, живы ли мы. Бабушка успокоила ее, но заодно рассказала нашу семейную историю. Словом, когда мы вернулись с юга, причем я — уже беременная, и поселились у нас, разразился скандал. Володин отец был категоричен — ни о какой женитьбе не может быть и речи. Еще бы! Мой будущий свекор был членом партии, а в молодые годы даже служил в НКВД. Правда, потом он окончил институт и аспирантуру и теперь был на преподавательской работе, постоянно испытывая на себе все неудобства быть при социализме евреем. По этой линии его и без того преследовали неприятности. Ему, например, так и не дали защитить докторскую, не очень даже скрывая, что все из-за «пятого пункта». Но в данном случае я не могу сказать, чем он больше руководствовался — заботой о своей партийной репутации или боязнью за судьбу сына. Пожалуй, все-таки главенствовало второе.

Володя просил меня отпустить его временно домой — пожить с родителями и дать им привыкнуть к мысли о том, что ничего страшного не случилось. Но это было как раз то, с чем я никак не могла согласиться, тем более что такой тип поведения — откладывание на будущее — мне совершенно противопоказан. Ночи напролет мы с Володей ссорились.

— Такие люди, как твой отец, убивали таких людей, как мой отец! — в сердцах кричала я.

— А ты разве не знаешь, что рис от промывания только полезнее будет! — кричал он, на зло мне повторяя этот идиотский афоризм, якобы принадлежавший Берии.

Так мы воевали несколько месяцев. Но, видимо, не зря. Как ни странно, Володя рядом со мной стремительно освобождался от своей былой политической «правильности» и догматической благонамеренности. Он менялся настолько быстро, что вскоре я уже не без опаски прислушивалась к любым его высказываниям на людях.

Так или иначе, в один прекрасный день мы отправились к Володиным родителям в гости, и я даже расцеловалась со свекром, правда, не без труда — тому мешал его солидный живот, да и я уже была серьезно беременна. Тем более сердечно встретили меня свекровь и золовка.

Однако благоденствие оказалось недолгим. Примерно через месяц свекор скоропостижно умер. И уже очень скоро мы снова стали ссориться, потому что Володя пусть невольно, пусть только отчасти, но все же возлагал вину за смерть отца на меня и не всегда умел это скрыть.

А когда у нас родился сын, мы стали ссориться еще ожесточеннее, главным образом из-за того, что Володя, вопреки моему решительному протесту, записал ребенка в память о скончавшемся отце Давидом. Я возражала против этого имени только потому, что назвать ребенка так, значило собственноручно налепить ему на лоб желтую шестиконечную звезду. На радость всем будущим отделам кадров.

Ссориться яростнее, чем мы тогда, кажется, уже было невозможно. Но мы смогли, и я победила. В конце концов Володя разрешил мне переименовать сына в Вадима. Он стал Вадик. Однако в результате этих разногласий мы незаметно привыкли применительно к нему обходиться без имени. За ним как-то само собой утвердилось нечто общее и бесполое: «Ребенок».

— Ребенок пришел?.. Ребенок поел?..

Ныне, через четверть века после тех давно отгремевших баталий, мне как-то странно видеть на стене у своей бывшей золовки,— а я всегда ночую у нее, когда еду на уик-энд в Нью-Йорк,— фотографию свекра. И думаю о том, как бы поразился Володин отец, узнав, куда занесло его семью и где теперь висит его портрет... Какие превращения суждены были всем нам...

Самая удивительная метаморфоза произошла, конечно, с Ребенком. Забегая вперед, скажу только, что, оказавшись в Штатах, этот вчера еще затравленный из-за своей национальности московский школьник впал в самый ортодоксальный, я бы даже сказала воинствующий, иудаизм. И взял себе другое имя. Не какое-нибудь — Давид.

Помню, как моя мать, приехав с Колымы, впервые увидела внука.

— Ты знаешь,— сказала она,— Вадик очень похож на Сергея.

Тогда я не придала ее словам никакого значения — как водится, каждый видел в Ребенке то, что хотел. Но сейчас, когда передо мной обе фотографии — моего отца и моего сына,— это сходство проступает неоспоримо, при том, что у Вадика внешность скорее еврейская, а у его деда — скорее славянская (что не удивительно, ведь моя другая бабушка — Наталья — была русской).

Однако вернусь к истории своей семейной жизни в Москве. Как я уже говорила, мы с бабушкой после многолетних мытарств получили комнату в трехкомнатной квартире. За стенкой у нас жила женщина, отсидевшая десять лет и тоже реабилитированная. А в третьей комнате поселился плотник с семьей. Он оказался тяжелым алкоголиком и причинял нам много неприятностей.

На наших восемнадцати квадратных метрах мы жили сначала вдвоем, потом, когда я вышла замуж, втроем, а с появлением Вадика — вчетвером. Но после того, что было,— жили не тужили.

— Прыгай, прыгай! — говорила мне бабушка.— Резвись, пока я жива. Потом уже не попрыгаешь...

Она с удовольствием нянчила правнука и очень его любила. И когда она умерла, мне сразу стало очень трудно жить. К экзаменам я теперь готовилась урывками, в промежутках между готовкой и стиркой. Пришлось забирать Ребенка из яслей только на выходные — не бросать же институт.

— Мальчика, не девочку ведем на пятидневочку,— приговаривал Володя, собираясь в понедельник утром в поход с сыном.

Но тот вовсе не был склонен к стихотворным шуткам, покидая родной дом, и каждый раз горько плакал уходя. В его группе было двадцать пять малышей на одну воспитательницу. Конечно, ее на всех не хватало.

По этой или по какой другой причине, но только Вадик до трех лет не говорил. Совсем. Ни одного слова. Мы уже стали думать, что с ним что-то неладно, хотя с виду он вроде бы все понимал, а иногда даже к месту поднимал одну бровь, что придавало его мордочке выражение задумчивого скепсиса. Забирала его с «пятидневочки» обычно я. И вот однажды, когда мы с ним ехали в троллейбусе домой, мой молчаливый ребенок, глядя на укрепленный при въезде на мост большой портрет вождя, вдруг раздельно и четко произнес:

— Дедушка Ленин...

Таковы были его первые слова. Не «мама» и не «папа»...

Как-то, уже в Штатах, я ему рассказала об этом, но он не поверил.

Через какое-то время после заселения дома наша реабилитированная соседка переехала в другую квартиру, и семье плотника добавили освободившуюся комнату. Но от этого образ жизни соседей не стал более чинным. Плотник хотя и не буянил, но, выпив, все норовил улучить момент и написать в коридоре. Я называла эту семью троглодитами. За глаза, конечно. И вот, помню, Ребенок поинтересовался, что это слово означает. Я объяснила.

Через какое-то время плотник вдруг обращается ко мне:

— Так, значит, мы пещерные люди?

Я сразу все поняла — Ребенок! Ну, я ему покажу!..

— Мне Павлики Морозовы в собственном доме не нужны! — орала я.— Маленький предатель...

Но Володя неожиданно вступился не столько даже за Вадика, сколько за хрестоматийного героя минувшей эпохи:

— Зря ты так — с кулачеством надо было бороться...

Несколько лет спустя, освоив «Архипелаг ГУЛАГ», он существенно изменил свое отношение к раскулачиванию. Мы с ним читали эту книгу, даже не книгу, а скверную фотокопию с нее, по секрету от сына. А сын, как потом выяснилось, читал ее по секрету от нас. Во многих московских семьях подобные парадоксальные ситуации были тогда в порядке вещей.

Нет ничего удивительного, что после «троглодитов» плотник и его жена стали высказывать мне свою нелюбовь. Напряжение в квартире росло, и столкновение было неминуемо, как это всегда бывает в коммунальных квартирах, где меньше трех съемщиков, то есть нет, условно говоря, третейского судьи.

Помню, мы отмечали первого мая день рождения Вадика и ожидали родственников. Я что-то стряпала на кухне, так же, как и соседка — у них тоже в этот день были гости, которые уже успели хлебнуть, а потому то и дело шмыгали на кухню ей помогать. И вот какой-то тип из них ни с того, ни с сего позволил себе весьма нелестно отозваться о еврейской нации. Я, недолго думая, развернулась и влепила ему по физиономии. У меня это — рефлекторное, я всегда сразу лезла драться, если при мне плохо говорили про евреев. И, как я подозреваю, Ребенок в школе — тоже.

Честно говоря, я не уверена, что в тот раз ударила именно того, кто схамил. Наверно, мне просто попался под руку стоявший ближе других. Так или иначе, они по телефону вызвали милицию, и из отделения за нами прислали наряд. Однако «газик» всех не вместил, и мне пришлось идти в отделение пешком. Так как милиция находилась за углом, я оказалась там первой и сразу набросилась на начальника. Но тщетно. Начальник предпочел получить письменное объяснение происшедшего, и не от меня, а от главы моей семьи. И соответственно — не от соседки, которая вскоре подъехала вместе со своими веселыми гостями, а от самого плотника. Он был опытный в таких делах, этот начальник отделения.

Что касается главы моей семьи, то Володя в момент происшествия сидел у себя за столом и читал свой химический журнал, не имея никакого понятия о событиях на кухне. Плотник тоже, по-видимому, сидел у себя за столом, но отнюдь не читал, а потому теперь не вязал лыка. Наши же женские устные показания совершенно не совпадали, даже скорее противоречили одно другому. Поэтому начальник отделения мудро рассудил: на этот раз никаких мер не принимать.

— Но на будущее учтите,— сказал он,— ни вам, несмотря на ваше образование (жест в сторону Володи), ни вам, несмотря на ваше происхождение (жест в сторону плотника) от наказания не уйти. Обоим не поздоровится.

На следующее утро Володя, в то время уже кандидат химических наук, подкараулил соседа возле ванной, заскочил туда вслед за ним, запер дверь на задвижку и объяснил ему без свидетелей, как он понимает создавшуюся ситуацию. И хотя вес кандидата химических наук килограммов на двадцать превышал вес плотника, мы в тот же день принялись хлопотать об обмене.

Вообще-то мы замыслили расстаться с этой комнатой значительно раньше. Еще года два назад я попросила у матери денег на кооперативную квартиру. И она, и отчим после реабилитации не сразу уехали с Колымы, а прожили там еще несколько лет, продолжая работать и после выхода на пенсию. Им хорошо платили, в результате они приехали в Эстонию имея кое-какие сбережения и даже построили вместе с отцом Аллана домик в фешенебельном районе Таллинна — Меривялья. Сумма, которую прислала мать, позволила и нам сделать первый взнос на однокомнатную квартиру.

Конечно, все обстояло далеко не так просто. В кооператив удалось вступить именно Володе, и он на свое имя строил эту однокомнатную квартиру — на большее у нас не хватало силенок. Мало того что для этого нам пришлось фиктивно развестись (иначе Володю не приняли бы), хуже было то, что строительство дома затянулось на целых семь лет. А программа действий предполагалась такая: Володя получит свою якобы холостяцкую обитель, мы снова поженимся и обе свои площади обменяем на двухкомнатную квартиру.

В Москве тогда было несколько таких обменных бюро. Возле них толпились на улице люди, у которых на спине и на груди красовались плакаты, где все было расписано — какой площадью и где они располагают и какую и где хотят получить. Так подбирались обоюдно годные варианты.

Я несколько раз побывала на таких торжищах еще в ту пору, когда нам нечего было менять. Что называется, заранее зондировала почву. Заодно оказывала воспитательное воздействие на Ребенка, которого брала с собой. Ему было тогда года три или четыре, и он очень капризно вел себя за столом.

— Если не съешь все, что на тарелке,— грозила я ему после таких походов,— в следующий раз обменяю тебя на двух девочек.

Этот ультиматум действовал года два. Но однажды отец неожиданно вмешался и предательски рассеял мои злые чары.

— Во-первых, мне девочки ни к чему, ты же знаешь, я всегда отдавал предпочтение мальчикам,— коварно вмешался он.— А во-вторых, теперь детей уже не обменивают.

Так я потеряла власть над Ребенком, который долго потом не мог мне простить свои обменные страхи.

Володин кооперативный дом еще достраивался, угроза поменять Ребенка уже не срабатывала, а страсти у нас в коммуналке приобретали все более опасный накал. И вдруг подвернулся вариант обмена весьма сложный, не совсем подходящий и не вполне законный, но достаточно перспективный. Где-то в Москве совершенно независимо от нас и наших проблем в двухкомнатной квартире жили пожилой военный высокого ранга в отставке, его жена и их дочь с мужем и двумя детьми. Они построили себе в другом районе тоже двухкомнатную квартиру, но жить хотели по-прежнему все вместе, чтобы не отдавать детей на «пятидневочку». Загвоздка заключалась в том, что старая их квартира была государственная, а новая — кооперативная. В таких случаях в обмене обычно отказывали (отказали бы, кстати, и нам с нашим хитроумным планом), но бывший военный нажал, где нужно, и сложнейшая комбинация, в которой участвовали все упомянутые лица плюс Володина мать и Володина сестра с дочкой, ну, конечно же, с их площадью,— удалась.

В результате мы оказались в двухкомнатной квартире, но более чем в часе езды от Володиной работы. Это было не совсем то, вернее, совсем не то, о чем он мечтал. Собственно, у него были две мечты. Первая: жить рядом с работой, так, чтобы ходить пешком — ведь он, влюбленный в свои ДНК и РНК, постоянно засиживался в институте допоздна, когда транспорт уже не работал. И вторая: иметь свой письменный стол, на который мы еще долго не могли наскрести денег. Но, как бы там ни было, мы теперь жили в отдельной квартире, и это было совсем другое существование.

И вообще наша жизнь понемногу менялась, только Вадик все чаще возвращался из школы затравленным волчонком с отчаянием и ненавистью в глазах. В новой школе он был единственный еврей в классе, и ему об этом напоминали на каждом шагу. Нам он не жаловался, но и без того все было ясно.

Когда Вадик перешел в седьмой класс, мы всей семьей поехали в подмосковный дом отдыха. К тому времени Володя уже стал старшим научным сотрудником. Ему повысили оклад. До того мы каждое лето отправляли Ребенка в пионерский лагерь, который он тихо ненавидел. В свое время я тоже бывала в пионерских лагерях и тоже их люто ненавидела.

Здесь, в доме отдыха, я сразу заметила, что мой сын чувствует себя скованным. В первые дни впечатление было такое, будто он все время ждет, когда же горн возвестит общее построение, чтобы всем вместе, организованно, отправиться на очередное мероприятие. Мне то и дело приходилось тормошить его, подталкивать в нужную сторону, тащить за руку и вообще — направлять. Однако, когда он освоился с новой ситуацией в его повадках стала проскальзывать другая крайность. Теперь мне пришлось носить ему завтрак в постель. Им вдруг овладела почти девическая ленивая нега, что, впрочем, соответствовало его внешности.

У него уже ломался голос, пробивались усы, а мне нет-нет да и говорили:

— Какая у вас дочка хорошенькая...

Надо сказать, что Вадик к подобным репликам в свой адрес относился совершенно невозмутимо. Да и вообще он отличался спокойным нравом, а если что и могло вывести его из состояния философского равновесия, то лишь какое-нибудь очевидное проявление все усиливающегося антисемитизма. Тут он был мой сын, такой же невоздержанный и безоглядный в гневе. На почве растущего юдофобства в школе у него все чаще возникали неприятности. Однажды я с ужасом обнаружила, что, уходя утром на занятия, он незаметно прихватил с собой нож. Старый столовый нож. По моему требованию он отдал его, но все мои расспросы — зачем и почему — остались без ответа.

И вот Ребенок получил свой первый паспорт. Большая фотография оказалась удачной. Но на второй странице было четко выведено, как приговор, как знак социальной неполноценности: «еврей».

Володя пришел с работы, взял в руки паспорт сына и задумался.

— Кажется, надо уезжать...— задумчиво произнес он после долгого молчания.

Тем не менее мы решили еще раз меняться: двухкомнатную квартиру на трехкомнатную. Но поскольку блата в нужных инстанциях ни у нас, ни у той стороны не было, обмен нам не разрешили.

Вадик принес из школы очередное приглашение родителям на собеседование. На такие вызовы обычно ходила я и потому заранее понимала, о чем пойдет речь. Как в воду глядела. Пространный разговор в учительской лишний раз убедил меня в справедливости простой истины: в нашей школе еврейскому мальчику ничего другого не остается, как отстаивать свое человеческое достоинство с помощью кулаков. Другого выхода нет, ибо рассчитывать на вмешательство педагогов не приходится. «У нас нет социальных предпосылок для антисемитизма, а значит, нет и антисемитизма». Напрасно я призывала их посмотреть на вещи непредвзято.

Да, от меня ждали совсем другого. Мол, если я уговорю сына вступить в комсомол, у него сразу все наладится и национальная проблема отпадет сама собой. Конечно, это было чистое ханжество. Просто он им портил картину. Из-за Вадика они не могли рапортовать о стопроцентном охвате старшеклассников комсомолом.

И все-таки Ребенок закончил школу, так и не став комсомольцем, но по-прежнему утаивая от нас унижения и издевательства, которым он нет-нет да и подвергался даже в десятом классе.

Справедливости ради должна признаться, что ни я, ни Володя за пределами компе-

тенции отдела кадров в такой мере антисемитизма не ощущали. Но вот Володя закончил у себя в институте предложенную им длинную и сложную серию экспериментов, которая открывала некоторые новые научно-исследовательские и производственные возможности. Поговаривали даже о том, что эту работу возможно выдвинуть на Государственную премию, и какое-то время Володя ходил сияющий, не умея скрыть законной гордости.

Однако по мере того, как идея выдвижения на премию вызревала и обретала реальность, росло и число откуда-то взявшихся вдруг новоявленных Володиных «соавторов» из числа различных начальников, хотя некоторых из них он даже не знал в лицо. Володя на глазах скучнел, его работа обрастала все новыми и новыми участниками, в перечне которых Володина еврейская фамилия, конечно же, звучала одиозно и катастрофически снижала шансы всего предприятия на успех. Кончилась эта неприличная и долгая аппаратная возня тем, что исследование действительно было удостоено премии, причем некоторые из непрошеных претендентов на высокую награду в последний момент все-таки отпали. Надо ли говорить, что среди имен лауреатов Володя не нашел и себя?

И тогда решено было уезжать.

Но тут возникли сложности с моей свекровью. Целиком разделяя представления покойного мужа, она твердила одно:

— Одумайся, Володя, ведь в Америке тебя ждет хроническая безработица... Куда я там денусь без средств!.. Подумай о сестре...

Во множестве возникли и всякие организационные сложности, которые отняли немало сил и времени.

Но вот к началу 1979 года все предотъездные хлопоты остались позади. Из Таллинна приехала мать попрощаться со мной. Мы обе понимали, что больше никогда не увидимся. Что я уезжаю в большой мир, где моя родословная, неизменно повергающая в мистический ужас любого посвященного в нее советского человека, уже не будет грозить мне непредсказуемыми бедствиями.

Я уезжала из страны, где при любых обстоятельствах была заведомо виновата вследствие самого факта своего появления на свет. Я была из немыслимой на Западе категории людей, виновных по рождению.

Честно говоря, прощание с матерью меня не очень растрогало. В сущности мое общение с ней в сознательном возрасте ограничивалось всего лишь какими-то полутора годами на Колыме. Сколько я себя помню, то есть лет с пяти, когда бабушка научила меня грамоте, мы с матерью лишь переписывались. Думаю, что по обширности переписки между матерью и дочерью у нас есть все основания претендовать на рекорд Гиннесса.

Когда-то в детстве я смотрела фильм об академике Павлове. И мне запомнился из этой картины один эпизод. Там выясняется, что после наводнения в Ленинграде подопытные павловские собаки неожиданно утратили приобретенные ранее условные рефлексы. Ассистент говорит Павлову, что их словно водой смыло. «Вот именно — смыло»,— соглашается академик. Сначала мне показалось, что так и со мной случилось за океаном. Америка оглушила меня, и на первых порах все прошлое во мне словно умолкло. Но потом, через какое-то время, оно, прошлое, стало давать о себе знать, причем все настойчивее. Ведь оно было не условным рефлексом, а безусловной реальностью.

Для меня и теперь очень болезненно каждое возвращение в прежнюю жизнь, даже в мыслях. Особенно когда память невольно восстанавливает все перипетии моей предотъездной драмы. Именно в те дни я внезапно выяснила, что у моего мужа есть другая женщина. И что именно ее, а не меня он хотел бы увезти с собой туда, в большой и неведомый мир. И, конечно, во избежание таких ненужных в той обстановке восклицаний и причитаний, я ничего не стала рассказывать о своем печальном открытии приехавшей матери. Напротив, я настойчиво стала напоследок расспрашивать ее об отце.

Из ее рассказа я заключила, что мой отец лет в шестнадцать ушел из дома. Насколько я поняла, не из-за каких-либо разногласий с родителями или старшим братом, а скорее побуждаемый юношеской жаждой приключений. И потому не уехал в 1929 году с ними за границу, а увлекся цирковым искусством. Рассказывала она и о какой-то хорошей женщине, с которой он связал тогда свою судьбу. Она была стар-

ше его и помогла ему получить инженерное образование. Он окончил Университет имени Ломоносова, факультет индустриализации сельского хозяйства. Эта женщина разделила судьбу моей матери, но, кажется, погибла в лагере. Перед арестом мой отец служил в научном авто-тракторном институте в Лихоборах, где занимался исследовательской работой.

С моей матерью он познакомился в 1934 году. Она тогда окончила Текстильный институт и была замужем за молодым и очень красивым кинооператором, который и познакомил ее с моим будущим отцом. Вскоре кинооператор ушел в тень, а они оказались вместе, при том, что та женщина все еще считала себя ответственной за судьбу отца. Поэтому, когда его в 1935 году арестовали и мать носила ему в Бутырки передачи, она с той женщиной там встречалась. Они обе откликались на произнесенную из окошка его фамилию. Беда была обоюдной и способствовала их взаимному дружелюбию несмотря на щекотливость ситуации.

Когда отца выслали в Красноярск, моя мать, долго не раздумывая, решила ехать к нему. Посвященные в его особые обстоятельства, близкие знакомые и друзья матери всячески отговаривали ее, что же касается бабушки и дедушки, те просто умоляли дочь не навлекать неминучую беду на всю семью. Но она поступила по-своему.

Много лет спустя, в 1951 году, когда мы трое,— дедушка, бабушка и я,— следуя этапом в Усть-Тарку, как-то отлеживались на очередном привале в придорожной пыли и какая-то сердобольная колхозница протянула нам из жалости три морковки, бабушка не выдержала и заплакала. В ней вдруг прорвалась досада по адресу дочери.

— Говорила ей, не делай этого! — причитала она.— Ведь говорила же!..

Но мать, как я уже упоминала выше, никогда не раскаивалась в своей решимости отправиться в Красноярск к сосланному туда любимому человеку, хотя его семейная принадлежность уже сама по себе повергала советских людей в состояние шока. Об этом недолгом периоде их совместной жизни мать теперь рассказывала подробно. Помню, она даже говорила, что отец мечтал о детях — чтобы у них было не меньше трех девочек. Он тогда работал на Красмашстрое.

— Но когда я была на шестом месяце беременности,— рассказывала мать,— Сергея снова арестовали.

Какое-то время после ареста его держали в местной пересыльной тюрьме, и мать ходила к нему на свидания, пользуясь тем, что режим там соблюдался не слишком строго. Собственно свиданиями это назвать трудно, ибо мать его не видела, а он видел ее из камеры сквозь щель в оконном намордннке, и они украдкой перекликались. Но однажды, когда мать вот так стояла на тюремном дворе и ждала, он резко крикнул ей:

— Возвращайся в Москву — меня завтра увозят...

А когда она на следующий день все же пришла туда опять, чей-то незнакомый голос сообщил ей сквозь намордник:

— Отправили твоего Седова...

И мать вернулась в Москву, к родителям на Маросейку, где раньше всегда в большом количестве собирались ее друзья и куда теперь мало кто решался прийти.

В августе 1936 года родилась я. А потом пошел тридцать седьмой год, и уже в самом его начале газеты объявили отца злодеем-отравителем красноярских тружеников. Мать была обречена, ни у кого не было сомнения, что ее вот-вот заберут. Для нее самой, рассказывала она, эти ожидания неизбежного были невероятно мучительны, и она, раз уж этому неминуемо суждено случиться, мечтала: пусть случится поскорей. И это случилось однажды ночью, как положено, с обыском, с понятыми, с испуганными лицами соседей по квартире. С изъятием фотографий, писем, документов...

Первый следователь матери, человек, видимо, начитанный, перемежая угрозы матом, орал на нее:

— Декабристку из себя корчишь!..

Из рассказа матери я еще запомнила, что перед ее арестом до нее дошла записка от отца из самой страшной тюрьмы того времени, название которой стерлось у меня из памяти. Сухановской, наверно. Эту записку она боялась хранить и сама ее уничтожила. Потом, в лагере на Колыме ей встречались бывшие заключенные этой тюрьмы, которые утверждали, что Седов там и погиб. Их версии несколько различались в деталях, но все они сходились на его скорой казни.

Вот, в сущности, и все, что я могу рассказать о своем отце, которого никогда не

видала. Не видала до 1984 года и ни одного его портрета. С образом отца у меня долгое время ассоциировалось лишь несколько предметов, оставленных его уехавшими родителями, а потом хранившихся у нас. Почему-то отчетливее других запечатлелись в моей памяти темно-голубая ваза венецианского стекла с золотым ободком по краю и тяжелый графин «баккара». Этот графин долгие годы стоял у нас на столе, покрытом цветной скатертью. Помню мой ужас, когда жирный соседский кот вцепился в нее когтями и стащил со стола вместе с графином. Но графин не разбился, и, ставя его на место, бабушка сказала:

— Это из семьи твоего отца...

А я, как всегда, когда при мне упоминали об отце, ни о чем ее не спросила.

Но больше всего из этих таинственных предметов я любила каменную статуэтку — миниатюрную копию одной из химер на Соборе Парижской богоматери.

Между прочим, в письмах отца из Красноярска некоторые из этих предметов упоминаются. Куда они делись после нашего ареста, я так и не знаю. Что же касается самих писем, то они сохранились, благодаря чему недолгий красноярский период жизни моих родителей представляется мне хоть как-то запечатленной реальностью. Когда мне в семидесятых годах довелось побывать в этом далеком сибирском городе в служебной командировке, мое воображение настойчиво, но тщетно рисовало их обоих, проходящих по этим провинциальным улицам, и я даже мысленно подбирала домишко, в котором много лет назад зародилась моя странная жизнь.

Что еще тут следует сообщить? Матери «тройка» дала стандартный женский срок — восемь лет. Но продержали ее в лагере — десять, и еще пять ей полагалось «по рогам», то есть поселения там же, на Колыме. Вскоре после XX съезда я получила по доверенности справку о ее реабилитации и полагающуюся в таких случаях ее двухмесячную зарплату инженера-текстильщика, кем она была до ареста. Этих денег мне как раз хватило на лыжи с ботинками и еще на какую-то мелочь в придачу.

Хлопотать о реабилитации отца еще никто не решался, да и вряд ли даже во времена «оттепели» тут можно было рассчитывать на положительный результат. Его семейная принадлежность по-прежнему внушала каждому советскому человеку священный ужас и исключала самую возможность такой постановки вопроса даже в правоохранительных инстанциях. Уже много позже мне сказали, что другая моя бабушка запрашивала о судьбе своего младшего сына Советское правительство, но ответа не получила.

К счастью, красноярские письма еще до материного ареста были заблаговременно отданы ее другу Левушке Охитовичу, одному из немногих людей, рисковавших посещать нас до самой войны, кстати сказать, неожиданно превратившей этого деликатнейшего интеллигента в бравого фронтовика. Помню, как он пришел к нам сразу после демобилизации, когда мне было уже лет девять или десять. Я открыла ему дверь и никак не могла понять, кто этот солдат, пока меня не осенило. Я бросилась ему на шею с криком:

— Дядя Левушка!..

Едва войдя в нашу комнату, он в недоумении остановился, заметив висящую на вешалке женскую коричневую шубу, в которой, сколько я себя помнила, всегда ходила бабушка. Старую, обшарпанную шубу с залатанными локтями. Оказывается, это была материна шуба, и потому он, обнадеженный ею, вопросительно посмотрел на меня.

Лет через десять-двенадцать, когда мы с бабушкой получили, наконец, комнату в Москве, я забрала у дяди Левушки бережно сохраненные им отцовы письма, но читать их тогда не стала. Что-то меня всегда в таких случаях останавливало, какая-то вовсе не свойственная мне и удивлявшая меня самое стыдливость. Да и трудно их было читать — написанные карандашом, они с годами становились все менее и менее разборчивыми. В пакете, возвращенном мне дядей Левушкой, была небольшая пожелтевшая тетрадка, в которую, как потом выяснилось, мать еще до своего ареста начала переносить текст этих посланий, понимая их недолговечность. Но рассказано мне об этом было несколько позже, году в 1960-м, когда мать окончательно распрощалась с Колымой и обосновалась в Таллинне, где жила вся родня отчима.

С этими письмами все было непросто. Поскольку мы выезжали из страны по израильской визе, а с Израилем у Советского Союза не было дипломатических отношений, заботу об отправке за границу наших документов брало на себя голландское посольство — оно представляло в Москве интересы Тель-Авива. На этот счет советская сто-

рона установила весьма жесткие правила, запрещавшие вывоз каких бы то ни было бумаг, кроме предусмотренных специальной инструкцией. Ни рукописей, ни дневников, ни писем...

И все же, отправляясь в представительство Нидерландов, я, кроме всех наших академических дипломов, всевозможных справок и удостоверений, все-таки прихватила единственное документальное подтверждение моей родословной, которым тогда располагала,— красноярские письма отца.

В голландском посольстве, в скромном здании неподалеку от Арбатской площади, меня принял весьма любезный чиновник, хорошо говоривший по-русски. Когда он, то и дело кивая головой в знак согласия, просмотрел весь ворох документов нашей семьи, я набралась духа, положила перед ним пачку заветных писем и выпалила:

— А еще очень прошу вас переправить письма моего погубленного отца — он сын Троцкого...

Едва я произнесла это, как мой чиновник решительно отодвинул от себя пачку и как-то странно посмотрел на меня, то ли с укором, то ли с сожалением. Потом, приложив палец к губам, многозначительно скосил взгляд куда-то в верхний угол комнаты.

— Нет, такие документы мы не принимаем к отправке,— произнес он подчеркнуто официально, давая понять, что дальнейший разговор на эту тему исключается.

Я была в отчаянии. Что же делать? Как обойти чрезвычайно придирчивый, заслуженно пользующийся дурной славой «шмон» в Шереметьеве? Ведь если письма обнаружат там, их могут вообще конфисковать. И мне вспомнились обстоятельства, при которых незадолго до того улетала моя подруга. Бессовестные таможенники почему-то сочли, что она вывозит за границу бриллианты и заставили ее раздеться догола.

Оставалось одно — оставить письма до лучших времен у матери. Однако мало ли что может случиться — там, в Таллинне, они скорее пропадут. Нет, лучше у московских друзей...

Вот о чем думала я, пробираясь между сугробами на Арбатскую площадь, то и дело останавливаясь, чтобы вытереть слезы досады.

Что ж, я рассуждала трезво.

Помню, что у матери была еще маленькая самодельная тетрадочка, сшитая, видимо, еще в лагере, на обложке которой значилось «Этапы скорбного пути». Сюда она заносила даты наиболее важных событий своей жизни, полной катастроф и превратностей. Куда потом делась эта тетрадочка, мне неведомо.

Мать и отчим умерли почти одновременно в Таллинне летом 1987 года. Их похоронили в один день, рядом. В том же году я передала письма отца на хранение в Гуверовский институт войны, мира и революции в Стенфорде, штат Калифорния.

«От второго брака у Троцкого было два сына. Старший, Лев, был всегда рядом с отцом, стал активным троцкистом и умер при загадочных обстоятельствах в Париже уже после изгнания отца. Младший, Сергей, ушел из дома, когда Троцкие жили еще в Кремле, заявляя, что ему «противна политика», погрузился в науку. Отказавшись уехать с отцом в изгнание, он, естественно, как «сын Троцкого», был обречен. В январе 1937 года в «Правде» появилась статья «Сын Троцкого Сергей Седов пытался отравить рабочих». Сосланный к этому времени в Красноярск, С. Седов был объявлен «врагом народа».

«Правда», 1988, 9 сентября

Окончание в следующем номере

Е. Карцева

Лаокоон или Троянский конь?

Образ Л. Д. Троцкого в западном кинематографе

Существуют две полярные оценки деятельности Л. Д. Троцкого в последние десять лет его жизни. Одна — широко пропагандировавшаяся за рубежом и нашедшая отражение в документальной трилогии английского советолога Исаака Дойчера «Пророк в изгнании», последняя глава которой была напечатана в третьем номере «Иностранной литературы» за 1989 год. Троцкий подается здесь как современный Лаокоон, потому что еще до его собственной смерти погибли оба его сына от второго брака. Старший — Лев Седов — умер в парижской больнице после пустячной операции желудка при странных, так до конца и не выясненных обстоятельствах, весьма напоминающих гибель Фрунзе. Младший — Сергей Седов — отказался уехать с отцом, ибо политической деятельностью не интересовался, что не помешало его аресту и расстрелу. Однако сходство с античным мифом и знаменитой скульптурной группой, на мой взгляд, гораздо глубже, хотя сравнение это, как и всякое другое, несколько уязвимо. Подобно древнему жрецу, изгнанник пытался убедить мир противостоять «кремлевской» угрозе. Но убаюканные советским «чудом» западные «троянцы» его не слушали, и он погиб, задушенный змеями сталинизма.

Вторая оценка, диаметрально противоположная, представляла самого Троцкого Троянским конем — символом обмана и двурушничества, пытавшимся всеми силами и средствами вредить своей родине изнутри. Наиболее отчетливо она была сформулирована на первом же московском процессе 1936 года.

Подробный, хорошо документированный труд Исаака Дойчера — первого биографа Троцкого, получившего доступ к его архиву, появился в 50-е — начале 60-х годов[1]. Но подлинный интерес к личности Троцкого и к его политическому наследию пробудился десятилетие спустя, в разгар леворадикального молодежного движения на Западе. Как раз в этот период, когда сильно возросло увлечение троцкизмом, был опубликован роман испано-французского писателя Хорхе Семпруна «Вторая смерть Рамона Меркадера» (так звали убийцу Троцкого). Хотя герой здесь не он, а его однофамилец, в книге использованы факты биографии этого реального человека. На рубеже 70-х вышло в свет исследование англичанина Николаса Мосли «Убийцы», подробно показавшее, как готовится политическое преступление. Его автор стал сценаристом фильма «Убийство Троцкого», появившегося в 1972 году.

Джозеф Лоузи, взявшийся за эту постановку, к тому времени был уже известным, признанным мастером: созданные им фильмы «Слуга» и «Несчастный случай» получили международную известность. И выбрал он эту острополитическую тему отнюдь не случайно. В 1951 году, после очередного процесса по расследованию антиамериканской деятельности в США, его изгнали из Голливуда за «прокоммунистические симпатии». Уже в ранних своих работах Лоузи проявил интерес к социальной проблематике, к показу поведения людей в условиях давления и насилия. Сценарий «Убийство Троцкого» привлек режиссера не только потому, что противопоставление героя Сталину интересовало леворадикальную молодежь, но и потому, что давал возможность развить многие темы, актуальные для его творчества.

Вполне возможно предположить, что у любого другого постановщика широко известный материал убийства Троцкого был бы подан в чисто документальной, натуралистической манере. Лоузи же не оставался бы самим собой, если бы не попытался придать ему символическое, временами почти сюрреалистическое звучание.

[1] «The Prophet Armed. Trotsky: 1879—1921», London, 1954. «The Prophet Unarmed. Trotsky: 1921—1929». London, 1959. «The Prophet Outcast. Trotsky: 1929—1940». London, 1963.

Во многом ему помогло тут то, что пребывание Троцкого в Мексике было тесно связано с именами двух выдающихся мастеров национальной фресковой живописи: Диего Риверы и Давида Альфаро Сикейроса. Эти художники — в прошлом близкие друзья — разошлись на политической почве. Первый — один из основателей мексиканской компартии — вышел из нее, разочаровавшись в Сталине. Второй — участник боев в Испании — твердо оставался на сталинистских позициях. В соответствии с этим они относились к Троцкому диаметрально противоположно. Именно Ривера пригласил в Мексику — в качестве гостя правительства — метавшегося по Европе в поисках постоянного пристанища изгнанника и поселил его в собственном Голубом доме в пригороде Мехико — Койоакане, полном солнца, картин, цветов. Но к началу действия фильма между ним и Троцким уже произошел разрыв, и последний был вынужден сначала арендовать, а потом и купить другую виллу в том же районе, превратив ее в укрепленную крепость. Фрески Риверы и Сикейроса стали основой изобразительного решения фильма.

«Убийство Троцкого» охватывает очень короткий временной период. Всего три с половиной месяца. Начальная дата указана точно: первое мая 1940 года, когда двадцать тысяч демонстрантов прошли по улицам мексиканской столицы с плакатами «Троцкого — вон!» («Весь мир насилья мы разрушим...» — звучат за кадром слова и музыка из «Интернационала»). Уже здесь, в самом первом эпизоде, заявлено режиссерское отношение к материалу, его тактика невовлеченности, желание показывать, но не оценивать.

Эта позиция открыто прокламирована еще до титров, сразу после того, как быстро сменяющими одна другую фотографиями — мальчик, юноша, революционер, ссыльный, с Лениным после Октября, на фронтах гражданской войны, в Турции, в Европе — конспективно очерчены основные этапы биографии Троцкого до приезда в Мексику. «Там, где факты доказаны, авторы точны,— гласит вступительный титр.— Где нет, вопрос остается открытым». Такая преамбула обязательно предполагает предыдущее знакомство зрителей с биографией героя, освоение ими объемистого труда Дойчера. Иначе промелькнувшие фото ни о чем не говорят, а уж разобраться с тем, что доказано, а что нет, и вовсе невозможно, ибо как раз тут вступает в силу разность и неоднозначность оценок: Лаокоон или Троянский конь? Авторы фильма — несомненно сторонники первой.

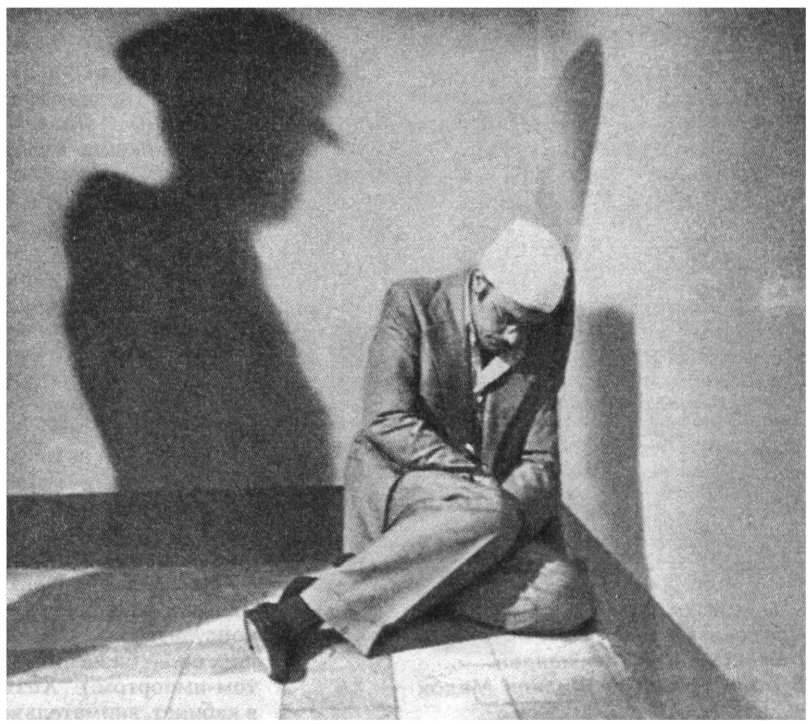
Еще до того как на экране появляются главные действующие лица назревающей драмы, зрителям показывают огромную — во весь экран — фреску «Дерево повешенных». Плоскостная композиция как бы объединяет его с фигурами на первом плане: пеоны с кирками, священник с крестом. Это эпиграф, живописная заставка к дальнейшему повествованию. Она многозначна, подспудно в ней можно вычитать самый разный смысл. И историю кровавой революционной борьбы в Мексике — стране, куда попал Троцкий. И знак той роли, которую сыграли в его судьбе два основоположника современной мексиканской настенной живописи. И наглядное воплощение старинной, еще библейской истины: «Поднявший меч от меча и погибнет».

Широко известно, что в первые годы Советской власти Троцкий, хотя и не он один, считал красный террор основным инструментом борьбы, ему была свойственна постоянная готовность убивать во имя идеи. Что же удивительного в том, что на эту позицию стал и тот, кто решил убрать соперника не только с политической арены, но и из жизни? И убийцы (неудачливый — Давид Сикейрос и удачливый — Рамон Меркадер, выступавший под именем Фрэнка Джексона), и жертва (Троцкий) оказались во власти одного и того же злого божества — Сталина. Лоузи сумел это передать выразительными кинематографическими средствами.

В картине есть эпизод, когда Джексон плывет на плоту по реке, и на ее спокойной глади неожиданно возникает огромный портрет советского генсека — в парадной форме, со всеми регалиями, который кажется отражением смотрящего на него человека. (Историческая неточность: в мундире генералиссимуса с наградами Сталин никак не мог появиться в 1940 году. Он получил это звание лишь в 1945-м.) Тут режиссер единственный раз позволил себе открытый намек на истинного руководителя преступления. Во всех остальных случаях Джексон получал инструкции от анонимной фигуры в темном пальто с поднятым воротником и надвинутой на глаза шляпе.

Но все эти линии развернутся в «Убийстве Троцкого» позднее. А после первых вводных обобщающих кадров повествование начинается в привычном кинематографическом духе. Он и она. Любовная сцена. «Шерше ля фам» как движущий механизм сюжета. Исторические прототипы этих «романтических» фигур хорошо известны. Дойчер описывает Сильвию Агелоф как некрасивую старую деву,

окунувшуюся в политику за неимением других, более увлекательных занятий. Американская троцкистка, она в 1938 году приняла участие в учредительном конгрессе IV Интернационала, где с ней и познакомился «бельгиец» Жак Морнар. Через год он появился уже в США под личиной «канадца» Фрэнка Джексона, объяснив перемену фамилии желанием увильнуть от воинской повинности. Вместе с ним она и приехала в Мексику, где ее сестра часто помогала Троцкому в делопроизводстве. Привлекательному молодому человеку с хорошими манерами, старавшемуся ненавязчиво всем услужить, не составило труда под видом «жениха» проникнуть в дом, где он должен был выполнить свое страшное задание.



Ален Делон в фильме «Убийство Троцкого» (режиссер Джозеф Лоузи)

В фильме Сильвию зовут Гитой и играет ее Роми Шнайдер. Однако даже плотно стянутые на голове волосы с маленьким «кукишем» на затылке не смогли превратить красивую и женственную актрису в то унылое, бесполое существо, которое встает со страниц книги Дойчера.

Еще более неудовлетворительна, на мой взгляд, трактовка образа Джексона и побудительных причин, толкнувших его на преступление. Делон, в сущности, повторил здесь свою лучшую актерскую работу: роль наемного убийцы из фильма Жан-Пьера Мельвиля «Самурай». То же постоянно скрытое очками невозмутимо спокойное лицо, тот же светлый плащ с поднятым воротником, те же плотно прижатые к телу при ходьбе (чтобы не соскочила кобура) руки, создающие какой-то необычайный абрис фигуры. Но ведь Рамон Меркадер не был заурядным «киллером», как называли подобных профессионалов в Америке. Убийство Троцкого было для него осознанным поступком, вытекавшим из идейных убеждений тогда еще молодого — всего двадцать семь лет! — человека. Комиссар республиканской армии в годы гражданской войны в Испании, он, скорее всего, искренне считал свою жертву врагом революции и социализма, ответственным за гибель его отца. (Мятеж троцкистов в Барселоне в 1937 году стоил жизни более чем тысяче республиканцев.)

Сходные соображения определили и позицию Давида Альфаро Сикейроса — тоже активного участника испанских событий. В жизни, как и в искусстве, он руководствовался принципом неразделимости революции и тер-

рора. Именно поэтому он согласился возглавить вооруженный отряд налетчиков, который проник на виллу Троцкого и выпустил по его спальне почти две сотни пуль. Фамилия Сикейроса в фильме не упоминается, хотя сам он не делал тайны из этой акции.

Эпизодам подготовки этого нападения и ему самому снова предшествуют фрески-эпиграфы: огромный, сжатый, устремленный ввысь кулак, открытые в крике рты, висящие вниз головой люди. На другой — целящиеся в невидимого противника солдаты. И сразу

«Зина», режиссер Кен Макмаллен. В роли Троцкого Филипп Мэдок

же — автоматные очереди в ночи, бегущие к дому налетчики в форме, стрекот выстрелов по окнам спальни, звук отъезжающих машин. Впрочем, Троцкий и его жена, забравшиеся под кровать, не только остались живы, но не получили и царапины.

Вот тогда-то, после этой неудачи, и был по-настоящему «задействован» Меркадер. В фильм входит новый изобразительный мотив: кровавые кадры боя быков. Фрэнк и Гита посещают корриду. Тореро «играет» с животным, покалывая его мулеттой. А стадион дружно кричит, призывая к более решительным действиям. Кровь сначала слегка выступает в этих порезах, а в конце потоком хлещет из горла. Ноги жертвы подкашиваются, тело грузно оседает, глаза стекленеют. Зрители неистовствуют от восторга. Неожиданная перебивка показывает нам крупным планом улыбку на лице Джексона. Слова Гиты, сказанные еще в самом начале этой сцены: «Если быка не убьют в этот раз, то уж в следующий — обязательно», напоминают, что впереди еще последняя коррида.

Нужный тон задан. Можно спорить о правомерности таких лобовых сопоставлений — многие зарубежные критики нашли их вульгарно прямолинейными, но символическое значение прочитывается здесь достаточно отчетливо.

И сразу же — залитый солнцем, обильно заросший зеленью двор на улице Вены, 19. Мешки с песком вдоль стен, сторожевые вышки, сигнализация, постоянно дежурящие охранники. Но зачем все это, если убийца может спокойно пройти через ворота? Джексон подвез на машине старых друзей хозяина, знающих его как «жениха Гиты», и они пригласили любезного канадца в гости вместе с ними. Караульные, не раз видевшие, как этот приятный молодой человек провожал сюда секретаршу, и ухом не повели. Приехавших гостеприимно пригласили за стол: чай, сладости, фрукты. Обсуждали советско-германские пакты о ненападении и дружбе, недавний налет на виллу. Фрэнк вежливо помалкивал, а на прямые вопросы отвечал, что политикой не интересуется. Но на приглашение заходить кивнул утвердительно.

Но очередной фреске — поднятая рука с кайлом. Джексон в магазине выбирает нечто похожее — ледоруб. В следующее посещение Троцкого он приносит свою статью по экономическим вопросам, по которой хочет проконсультироваться. (Ведь для всех окружающих он — бизнесмен, занимающийся экспортом-импортом.) Хозяин приглашает гостя в кабинет, внимательно читает, дает поправки. И хотя этот посетитель ему чем-то неприятен, он считает своим долгом оказать ему всяческое содействие.

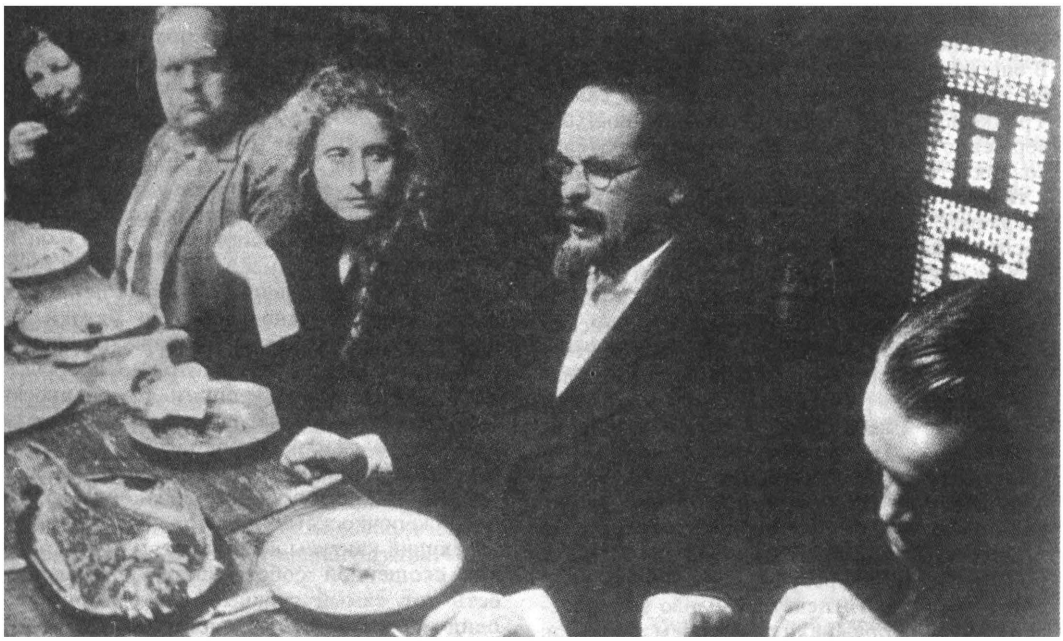
Наступает роковой день — 20 августа 1940 года. Фрэнк приносит исправленный материал и, не снимая плаща, входит в уже знакомый кабинет. «Главное в публицистике — ясность стиля»,— поучает его Троцкий, а на лице стоящего за его спиной Джексона ходят желваки, выдающие предельное внутреннее напряжение. Молниеносным движением он выхватывает ледоруб и наносит сокрушительный удар по склонившейся над рукописью голове. (Из боязни оскорбить приходящих к нему посетителей хозяин виллы запретил их обыскивать. Поэтому Меркадер

пронес не только это довольно громоздкое оружие, но еще и нож, и револьвер.) Он намеревался сразу же свалить противника, после чего незаметно выскользнуть из комнаты и выйти на улицу, где за углом его ждала машина. Но убийца не учел физическую выносливость жертвы, отличавшейся завидным здоровьем — и в свои шестьдесят с лишним лет Троцкий мог часами лазать по горам в поисках новых видов кактусов.

Издав дикий, душераздирающий крик, смертельно раненный человек оказал неожиданное сопротивление, сломав убийце три пальца. Прибежали охранники, начавшие избивать Меркадера рукоятками револьверов. «Не убивайте его! — закричал Троцкий. — Пусть он скажет, кто его послал!» Приехала «скорая», а дальше — больница, операция на мозге и смерть на следующий день.

Последняя фреска: чудовище с огромными клыками, на фоне которого стоит в кабинете полицейского комиссара Гита. Комиссар молча смотрит на нее. «Все — ложь!» — в отчаянии кричит несчастная женщина, ставшая невольной причиной смерти боготворимого ею человека. То же она повторяет и в камере, где в углу, сжавшись в комок, примостился Фрэнк с перевязанной головой. На стене — огромная тень человека в полицейской форме. Звучат вопросы: «Кто вы?», «Каковы мотивы вашего поступка?», «Кто давал вам приказы?» — «Я убил Троцкого!» — единственный ответ преступника.

И по композиции, и по смыслу эти кадры заставляют вспомнить финал «Психоза» Альфреда Хичкока. Там молодой убийца расправляется с женщинами, выполняя волю умершей матери. Здесь ощущается тот же — во многом фрейдистский — подтекст: Джексон — безвольный исполнитель чужой воли, только на этот раз — «отца народов». Недаром версия «разочарованного сторонника Троцкого, убившего своего бывшего кумира» в фильме не упоминается и никакого письма на эту тему в кармане убийцы не оказывается. Такова режиссерская концепция. Как видим, она разошлась и с актерской, и с тем, что произошло на самом деле.



«Зина»

Реальный Меркадер проявил недюжинную волю, выдержку и упорство, не назвав ни своей фамилии, ни тех, кто стоял за ним. Лишь восемь лет спустя, совершенно случайно, выяснилось его настоящее имя. Отсидев — от звонка до звонка — все двадцать лет, определенные ему приговором, он в 1960 году вышел на свободу и был привезен в

СССР, где приколол на грудь Золотую звезду Героя Советского Союза и получил высокое воинское звание. Рамон Лопес (так его величали в Москве) заполнил свой досуг участием в подготовке к печати труда «Война и революция в Испании». В середине 70-х он уехал на Кубу — его жена была оттуда родом,— где и умер в 1978 году.

В «Убийстве Троцкого» отсутствует исторический контекст, в котором можно понять мотивы поступков Меркадера и Сикейроса. Нет даже беглого показа испанских событий, а ведь именно к ним восходит их решение покончить с главой троцкистской партии, сторонники которой своими действиями немало способствовали гибели республики. В еще большей степени этот вакуум «воздуха времени» заметен, когда речь идет о самом Троцком. Его революционное прошлое, совершенно не известное зарубежному зрителю, возникает, если не считать промелькнувших в течение нескольких секунд начальных фотографий, только в отрывочных репликах-воспоминаниях главного героя.

Уже в самих названиях трудов Троцкого откровенно выражено его отношение к генсеку: «Преступления Сталина», «Сталинская школа фальсификации», «Сталинский термидор», «К политической биографии Сталина». Последняя работа, вышедшая после смерти автора, именовалась коротко: «Сталин». Своего врага Троцкий иначе как «могильщиком революции» не титуловал и ставил его на одну доску с Гитлером. И надо отдать должное прозорливости изгнанника: он раньше многих других понял и сделал достоянием гласности диктаторскую сущность генсека.

Но как донести печатное слово до зрителей? Лоузи выбрал нехитрый прием диктовки: на фонограф или секретарю. Поэтому время от времени Троцкий произносит «книжные» тексты, заимствованные из его трудов, которые служат связующими звеньями между отдельными эпизодами мозаичного сюжета. К примеру: «Наши ряды растут, если, конечно, Сталин не поспешит расправиться со мной. По его указанию в Мексике возникла опухоль контрреволюции». А далее следуют кадры, показывающие мастерскую Сикейроса, где идет активная подготовка к уже известному нам вооруженному нападению. Или: диктовка текста, оправдывающего жестокое подавление матросского восстания в Кронштадте. Эти строки — камертон, задающий тональность последующим частям фильма, когда после неудачи Сикейроса в дело вступает Меркадер. Жестокость порождает жестокость. А непосредственно перед роковым приходом убийцы к жертве Троцкий наговаривает на фонограф своеобразное завещание: «Сорок три года своей жизни я был революционером, боровшимся под знаменем марксизма-ленинизма. И умру я атеистом и диалектическим материалистом, верящим в будущее коммунизма».

Драматургически все выстроено логично. Но у кинематографа свои законы, и много таких реплик без урона для фильма в него не вставишь. А без подобного контекста зрителю, особенно зарубежному, если и понятно, что происходит на экране, то уж совершенно неведомо почему. Почему Сталин сначала не только разрешил Троцкому уехать за границу со всей семьей, но и позволил вывезти тридцать ящиков архивов и книг? А потом устроил настоящую охоту за изгнанником сначала в Европе, затем в Мексике? Откуда иностранцу знать, что генсек спохватился лишь в начале 30-х годов, признав высылку этого политического противника одной из самых больших своих ошибок, которую, естественно, поспешил исправить? В фильме на все это нет и намека. Не зная истории Октябрьской революции и первых лет Советской власти, трудно понять и истоки той ожесточенной борьбы, которая возникла после смерти Ленина в Политбюро вообще, а между Сталиным и Троцким в особенности.

Кто из зрителей мог поверить, что этот тихий, седой старик с бородкой клинышком и цепким взглядом из-под очков в железной оправе, в бесформенной вязаной кофте и белой кепочке, в свободное от диктовки время лелеющий кактусы в саду и кормящий кроликов скошенной собственноручно травой, и есть тот самый грозный наркомвоенмор и один из главных «комиссаров» Советской республики? В том образе, который создал Ричард Бартон, нет и намека ни на его образованность (Троцкий знал восемь иностранных языков), ни на жестокость характера, граничившую с авторитарностью, ни на честолюбивые амбиции этого человека. А без всего этого трудно дать правдивый политический портрет «архитектора русской революции», как он сам любил себя называть. Актеру здесь, в сущности, нечего играть. Ибо безликий благостный персонаж, возникающий на экране, не интересен даже и ему. Много ли можно извлечь из бесед за чайным столом, статичных поз перед фонографом, садовых работ и заботы о зверюшках?

Только в одной — предфинальной — сцене актеру наконец-то представилась возможность явить свое мастерство. На залитом солнцем дворе Троцкий возится с любимыми

кактусами. Он необычно весел, оживлен, энергичен, готов к трудной поездке в горы за новыми экспонатами коллекции «колючек». Сегодня, когда он полон оптимизма и желания жить, ему кажутся смехотворными опасения жены, уговаривающей его не слишком уж доверять Джексону. Поэтому, когда тот неожиданно появляется, хозяин снова ведет его в свой кабинет. С удивительным самообладанием перенес он внезапный удар по затылку, не упав, а, наоборот, вскочив на ноги. Вот в этом гиганте с залитым кровью лицом (как тут не вспомнить раненого быка!), который, шатаясь от стремительно убывающих сил, все же бросается на убийцу, а потом приказывает сохранить ему жизнь, ненадолго проглянул тот, прежний Троцкий с его железной волей и твердым характером, умевший не теряться ни в каких, даже самых безвыходных ситуациях.

Но во всех других эпизодах Бартон показывает своего героя человеком, который никогда не мог бы стать реальным претендентом на власть и победить в борьбе за нее, чей характер и поведение находились в постоянном противоречии с его высоким, живым интеллектом. Насколько правомерна такая трактовка? Трудно сказать. Люди разительно меняются под давлением обстоятельств. Весьма возможно, что Троцкий конца 30-х годов, после сокрушительного политического поражения, испытав все превратности жизни вечного изгнанника, мог оказаться совершенно не похожим на того, кем он был за двадцать лет до этого. Тут, если воспользоваться формулировкой вступительного титра, вопрос остается открытым.

●

Пример Лоузи не остался без подражания. Тринадцать лет спустя другой английский режиссер — Кен Макмаллен — пошел по тому же пути в фильме «Зина». (Он был задуман еще в середине 70-х годов, но деньги на постановку оказалось найти нелегко.) В нем рассказывается о последних двух годах жизни старшей дочери Троцкого, и сам он выступает здесь одним из главных героев.

Как и «Убийство Троцкого», этот фильм пронизан мифологическими, символистскими мотивами. Если там на первый план вышел образ Лаокоона, то здесь — Антигоны, олицетворения дочерней любви. Подобно дочери Эдипа, Зина последовала за отцом в добровольную ссылку, взяв с собой четырехлетнего Севу. Ее муж — Платон Волков — к тому времени уже год томился в сибирской ссылке. Но девять месяцев, проведенных его женой на Принцевых островах, не принесли этой женщине ни покоя, ни радости. Она чувствовала себя чужой в новой отцовской семье, испытывая к ее главе сложное чувство любви-ненависти, уходящей корнями в детство и юность. Хрупкая душевная организация Зины, перенесшей в 1928 году смерть младшей сестры Нины, а два года спустя — арест самого близкого человека, все более нарушалась. В 1931 году она уехала в Берлин лечиться у психиатра.

С этого момента, если не считать основных дат жизни и деятельности Троцкого, промелькнувших, как и у Лоузи, фотографиями еще до титров, и начинается картина. Стержень ее сюжетной композиции — беседы Зины с лечащим ее профессором Кронфельдом. Режиссер пригласил на роль удивительную актрису Домициану Джордано — тоненькую шатенку с роскошными длинными вьющимися волосами и печальным, задумчивым взглядом больших серых глаз. Из ее бесконечных монологов, осторожно направленных умелыми вопросами врача, встают картины прошлого, в котором она хочет спрятаться от безрадостного настоящего и еще более страшного будущего. Поэтому в отличие от «сегодняшних» вирированных под черно-белые кадров воспоминания даются в цвете. Отец в них постоянно присутствует. Она вспоминает его ссылку в Сибирь, побег оттуда, чувство одиночества, охватившее ее, совсем маленькую девочку, после ухода Троцкого от матери — Александры Соколовской (она тоже была потом репрессирована) — к Наталье Седовой, родившей ему двух сыновей. Она ненавидит эту женщину, гостеприимством которой ей пришлось воспользоваться. Ощущение собственной ненужности все больше овладевает Зиной, тоскующей на чужбине. Родина постоянно напоминает о себе и здесь: то мотивом «Интернационала», то тарелкой с круговой надписью «кто не работает, тот не ест», то такой знакомой песней «Наш паровоз вперед лети, в коммуне остановка...».

В Берлине Зина увлекается политической деятельностью. Она ощущает себя глазами и ушами отца, но не видит и не слышит тут ничего успокоительного или приятного. Ее мучают ночные кошмары, да и в яви пугают колонны нацистов, топот их кованых сапог. Единственная надежда — Троцкий, и она пишет ему. Пока еще можно что-то предпринять, пусть он приедет в Германию, сплотит коммунистов с социал-демократами для объединенного отпора фашизму, что отказался сделать Сталин. Это решающее в ее судьбе

письмо по очереди читают в фильме трое: Кронфельд, Наталья Седова — муж молча слушает, сама Зина, опять Наталья и Кронфельд. Переходы удивительно плавны, и вся эта дробная сцена производит впечатление цельности. Но чем может помочь миру изгнанник, лишенный всякой власти?

Зинино ощущение исключенности из второй семьи отца как бы компенсируется ее активностью в Берлине в сфере политики, до этого ей чуждой. В фильме эта активность подается как оборотная сторона устранения Троцкого с политической арены в один из самых решающих моментов мировой истории: всеобщий экономический кризис, подъем нацизма, укрепление позиций сталинизма. Так же, как дочь, он отчетливо понимает, куда приведет мир фашизм, который сейчас никто не пытается остановить.

А положение в Германии становится все тревожнее. На тротуарах то и дело встречаются трупы людей, забитых и затоптанных до смерти. Больному воображению женщины уже чудится кровь, капающая с развешанных повсюду полотнищ со свастикой. Не видя выхода из страшного мира своих снов и еще более ужасной реальности, понимая, что уехать ей отсюда некуда — она нигде и никому не нужна,— Зина, как Антигона, принимает яд. В последний момент она еще успевает выйти на улицу, где под дождем полощутся черные флаги с ненавистным ей паучьим знаком. Смерть настигает ее на лестнице у подъезда. Несчастная падает головой вниз, роскошные волосы, скорбно поникнув, закрывают лицо. Черная туфелька-лодочка, соскочив с ноги, сиротливо валяется на нижней ступеньке...

(Сын Сева в фильме не фигурирует. После гибели матери его взяли к себе бездетные Лев Седов и его жена Жанна, очень привязавшаяся к мальчику. Неожиданная кончина мужа лишь укрепила ее желание оставить сироту у себя. Понадобилось несколько судебных процессов, чтобы ребенка уже в конце 30-х годов все-таки удалось привезти в Мексику, к кровным родственникам. Владислав Платонович Волков прожил там всю свою жизнь, работая в фармацевтической фирме и чураясь политики, как огня. На склоне лет он стал хранителем и экскурсоводом музея, открытого в 1974 году в том самом памятном ему с детства доме № 19 по улице Вены в Мехико. Как и полвека назад, его окаймляет пышный, еще более разросшийся сад, где под скромной надгробной плитой с серпом и молотом похоронен дед, а рядом — бабушка, пережившая супруга на двадцать два года.)

Один из самых важных эпизодов картины — посещение Зиной и Левой выставки живописи русского послереволюционного авангарда в Берлине. Встреченный ими здесь некий Моланов, недавно приехавший из СССР, говорит, что на ней представлены картины художников, пока не подвергшихся арестам. Заходит речь об укреплении влияния Сталина в ЦК, ужасах коллективизации, его нежелании остановить фашизм. Зина бесцеремонно вмешивается в разговор мужчин, спрашивая посланца из России о возможности возвращения Троцкого к политической власти. В воздухе повисает неловкое молчание.

Камера, проследив, как все трое покидают зал, останавливается на угрюмой парочке, в которой нетрудно узнать агентов НКВД, и, следуя за нею, снова возвращается к экспозиции. На наших глазах она разительно меняется. Авангардизм уступает место соцреализму. За кадром звучит голос Троцкого: «Искусство сталинской эпохи останется ярчайшим свидетельством глубочайшего упадка пролетарской революции». От бесконечных изображений генсека, картин типа «Два вождя после дождя» («Сталин и Ворошилов на Каменном мосту») и им подобных камера поднимается к потолку павильона, где причудливо переплелись железные балки. Они выглядят бóльшими произведениями искусства, чем эти безжизненные, лакировочные полотна.

Эпизод очень типичен для режиссерской манеры Макмаллена в этом фильме. Осмысленное движение камеры, умелый монтаж, сложный контрапункт изображения и звука, тонкая игра исполнительницы заглавной роли — все это образует зрелище необычное и запоминающееся. Неудачен, на мой взгляд, лишь образ самого Троцкого (актер Филипп Мэдок). Внешне он точно следует тому рисунку, который уже создал Ричард Бартон. Снова на экране — милый старичок, похожий на «всесоюзного старосту» М. И. Калинина. А в это время изгнаннику было всего лишь пятьдесят с небольшим и он находился в расцвете физических и умственных сил...

...Как бы ни были интересны английские фильмы «Убийство Троцкого» и «Зина», они все же не дают истинного представления о фигуре Льва Давыдовича Троцкого — ее масштабах, противоречиях, месте в нашей истории. И хотя теперь уже очевидно, что он все-таки Лаокоон, а не Троянский конь, как считали совсем недавно, этот человек ждет своего подлинного отражения в кинематографе, на этот раз — советском.

Валерий Кичин

Весь этот Фосс

Советский кинозритель — самый обделенный в мире, это уже ясно. Целые области мирового кинематографа так и остались ему неизвестными. Эпохи и созвездия. Среди них — американский мюзикл. Его школа оказала мощное влияние на мировое кино, на киноязык в целом, она сформировала самое возможность для зрителя абстрагироваться от сугубо прозаических ракурсов, воспринимать кинематограф как отражение не только событий жизни, но и ее надбытового, духовного слоя. Активное вторжение музыки в художественную ткань фильмов круто изменило все правила игры, потому что музыка из всех искусств наиболее богата ассоциациями, апеллирует к нашей фантазии, полнее других способна выразить наш эмоциональный мир и предоставляет широкое поле для зрительского сотворчества. Не случайно такая огромная роль принадлежит ей в художественном мире кинематографических гениев от Чаплина до Феллини, где она тоже отнюдь не просто «сопровождение».

Мы и здесь ухитрились отстать безнадежно, и наши споры, в которых реализм Тарковского и Германа на полном серьезе то и дело противопоставляется киноопереттам Александрова и Пырьева — свидетельство обширных прорех в эстетическом багаже нашего киноведения. Те немногие в советском кино, кто кожей чувствуют природу музыкального кино и особость его мира, живут и творят как в вакууме, не находя поддержки, хотя Людмила Гурченко, Сергей Мартинсон, Андрей Миронов, например, в условиях развитой школы отечественного мюзикла могли бы стать «звездами» с мировой славой не менее шумной и долгой, чем у Ширли Маклейн и Джина Келли.

С опозданием на полтора десятилетия из сонма великих фигур музыкального кино являются на наши экраны Боб Фосс, режиссер, и Лайза Миннелли, актриса. Фильм «Кабаре» наудачу выхвачен советским прокатом не только из драматичной истории жанра, но и мятежной творческой судьбы самого Боба Фосса, бунтаря и ниспровергателя, чей путь мог бы стать сюжетом увлекательнейшего из мюзиклов.

Опоздание вырвало фильм из эстетического контекста, в котором он когда-то возник. И погрузило его в контекст нашей сегодняшней реальности, которого полтора десятилетия назад не только не существовало, но и предположить его возникновение у нас было невозможно.

Фильм о симптомах фашизма, поначалу вполне невинных: о том, как микроб этой чумы вторгается в душу обывателя и начинает ее исподволь разъедать, для нас ныне становится уже не абстрактным, а вполне реальным предостережением. Пересмотрев снова эту картину, впервые увиденную в положенный срок, в 1972-м, я поразился, до какой степени изменилось, к примеру, восприятие знаменитой сцены в мюнхенском биргартене, где в покойный солнечный день, среди мирных бюргеров светловолосый ангелоподобный отрок заводит песнь о том, что «завтра принадлежит мне». И как подхватывают эту песню люди с пивными кружками в руках, и как патриотическая, на взгляд, эта песня вздымает в их душах нечто темное, зловещее, непредсказуемое. Да нет, уже не мюнхенские биргартены тридцать первого года, а московская Красная площадь ноября восемьдесят девятого приходит на ум в этой сцене, и митинг «Памяти», и кликушество пленумов родного нашего Союза писателей России, и источающие ненависть к «врагу» страницы «Нашего современника» — куда более близкая нам реальность.

— И вы все еще надеетесь удержать их в руках? — спрашивают друг друга герои фильма, с брезгливостью покидающие место массового шаманства. Нет ответа. Его не было тогда, в тридцатых. И этот вопрос дамокловым мечом нависает над нами теперь.

Чрезвычайно своевременно выходит у нас

Ширли Мак-Лейн и Боб [illegible] на съемках фильма «Милая Чарити»

этот давний фильм. Его создатели знали, чем кончится эта история для их героев. Но никто сегодня не может предсказать с уверенностью, чем кончатся внешне невинные игры с яро патриотическими песнопениями и национальной символикой для нашей страны.

Сцена, о которой идет речь, кульминационная. Здесь мы как бы заглянули в бездну, над которой протекает жизнь персонажей картины и которая чем дальше, тем больше отравляет эту жизнь своим смрадным дыханием. Метастазы развивающегося общественного недуга видны повсюду: в плакатах, усеявших давно не штукатуренные стены, в листовках, которые молодчики на улицах суют прохожим, в самодовольных парнях со свастиками на рукавах — тоже своего рода «патриотическая символика». В до боли знакомых нам, сегодняшним, пересудах обывателей про «заговор».

Политический фильм? Несомненно. Причем один из самых сильных по воздействию, и самых зрелищных, самых, что называется, «кассовых».

В нем есть и мелодраматическая линия, остраненная даром Лайзы Миннелли играть драму еще и смешно. Она могла бы показаться едва ли не стандартной — традиционный любовный треугольник — если б и ее не разъели метастазы, лишили энергии и перспектив. Героиня Миннелли — Салли Боулс, американская певичка из мюнхенского кабаре,— между тем наделена энергией сокрушительной, она смешлива и контактна, незлобива и открыта людям. Но жизнь ее пущена под откос, причем по мотивам не столько социальным, как, скажем, у Чаплина, сколько в силу состояния общественных нравов. Страна вообще как бы охвачена гипнозом, анемией, и на этом поле легко расцветают самые дикие аномалии; человеческие связи приобретают полуабсурдный, болезненный характер. (Не симптоматично ли — наши современные фильмы тоже фиксируют наступление подобной анемии, тот же «Астенический синдром», наиболее проницательная из картин Киры Муратовой, тот же грузинский фильм Вахтанга Котетишвили, который так и называется — «Анемия»? Что же до гипноза, то им, как известно, занялось у нас ныне «самое массовое из искусств» — телевидение, излучающее пассы Кашпировского и Чумака на впадающую в сон разума многомиллионную аудиторию.)

Все связи в фильме Фосса истончены, они рвутся, не начавшись, в них нет живой крови. Любовный треугольник лишен истинной страсти, ибо приятель Салли Брайан не способен любить женщин, Салли уже изверилась в том, что возможно сколько-нибудь прочное счастье, а барон Максимилиан, их случайный богатый знакомец, срывает цветы удовольствия, претендует на обоих и, получив искомое, исчезает. Рядом мечется бедолага Фриц, скрывающий свое еврейское происхождение, чтобы хоть как-то преуспеть в жизни. Начинающий жиголо. Охота за выгодной женитьбой так смешана с проклюнувшимися чувствами, что их уже невозможно различить, понять, что тут настоящее.

Все на излете, движется по инерции, не доставляя никому радости. Набирают силу лишь фашиствующие молодчики, они выглядят даже как бы здоровым ростком на этом чахлом поле — полны патриотического пыла, вполне готовы объединяться и вставать под знамена, они розовощеки и свободны от комплексов. Они — единственные! — готовы к решительным действиям.

Они готовились прийти к власти — и пришли к ней. Они рассчитывали на сознание обывателя — и не просчитались. Они практически не встретили сколько-нибудь серьезного сопротивления думающих людей, кроме морального осуждения, разумеется. Никому не верилось, что такое вообще может случиться.

Случилось.

Сейчас не верится нам...

Итак, перед нами фильм политический, подробно анализирующий «чрево, которое вынашивало гада». Он мог бы, наверное, состояться вообще без музыки. Ведь если она и возникает, то в силу особенностей фабулы. Салли — певица кабаре, и, хотя бы для подтверждения реальности обстановки, она должна спеть несколько скабрезных куплетов.

Из разговоров с коллегами я понял, что даже от них — очень многих — постоянно ускользает формообразующая роль музыки в этом фильме. А с нею — и тайна воздействия этого уникального произведения музыкального кино. А также профессиональный урок, который оно содержит.

Боб Фосс, как известно, сначала танцовщик и хореограф, а потом уже кинорежиссер. Все данные об этом, кто хочет, найдет в Кинословаре. Вспомним лишь, что, придя в кино, Фосс создал свою, совершенно уникальную школу экранного мюзикла. Причем сам прошел весьма драматичный путь в жанре, постоянно опровергая собственные достижения и уроки, в каждой новой картине предлагая принципиально новый путь. И если его теоретические выводы, как это ни странно,

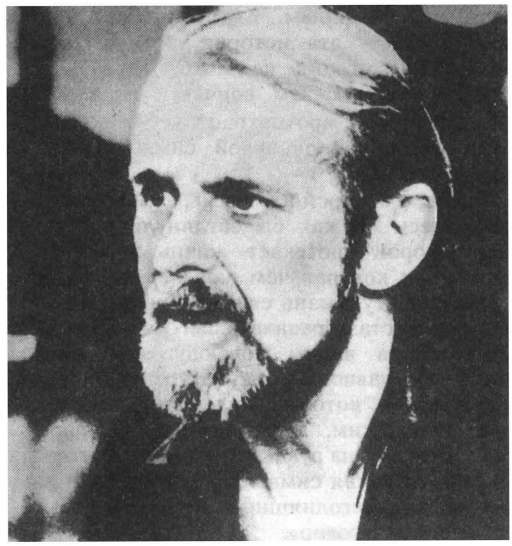
закрывают перед жанром какие-либо перспективы, то его кинопрактика обнаруживает горизонты головокружительные.

При этом он создал в жанре мюзикла всего три картины[1].

«Милая Чарити» снята в 1968 году, когда эпоха великого американского мюзикла близилась к концу и все говорили о кризисе жанра. Басби Беркли, расширивший до невозможного пространство бродвейских подмостков, Винсенте Миннелли, создавший самые красивые в киноистории музыкальные сказки,— все это было уже в прошлом. Новые мастера со своим условнейшим музыкальным языком все настойчивей стучались в двери реалистического кинематографа. Стэнли Донен и Джин Келли выпустили своих танцующих героев на реальные улицы Нью-Йорка и Лос-Анджелеса, запели, затанцевали фермеры в «Семи невестах для семи братьев». Уже перенесены на музыкальный экран классические пьесы «Пигмалион» и «Укрощение строптивой», создана современная версия «Ромео и Джульетты», что позволило любителям четких дефиниций сделать предположение о мюзикле как о жанре, построенном непременно на добротной драматургической основе. Именно здесь им виделся выход из назревшего кризиса. Уже снимался «Оливер!» в Англии.

Намерение Боба Фосса, который, кстати, участвовал в экранизации шекспировской комедии в качестве танцовщика, обратиться к сюжету классического фильма Феллини «Ночи Кабирии» в этом контексте кажется вполне естественным. Новой Кабирией стала Ширли Мак-Лейн, превосходная актриса и танцовщица. Фильм пользовался успехом и открыл миру нового режиссера. В Москве его доброжелательно приняли зрители Международного кинофестиваля 1969 года, но куплен он так и не был.

Сегодня кажется очевидным, что успех этот вызван главным образом нежданной радостью открытия нового режиссерского имени. Дебют был мастерским во всем, что касается музыкальных номеров. Уже первый из них — вызывающая песенка девиц из дешевого дансинга «Do you wonna have fun?» — предлагала такой завораживающий монтаж музыкальных и пластических фраз, такое изысканное «перетекание» кадров друг в друга, сцена излучала такую чувственность, физически ощутимую знойную истому, что видно было сразу: перед нами не просто про-



Боб Фосс

должатель традиций жанра, но первопроходец его новых путей. Чуть позже возникал огромный танцевальный дивертисмент в ночном клубе «Помпеи» — «божественный декаданс», как сказала бы Салли Боулс, героиня следующей картины Фосса. Режиссер продолжал здесь мир феллиниевских образов — избыточный, пряный, поражающий самое искушенное воображение — но продолжал в новом, музыкальном регистре. Правда, это был Феллини уже не времен «Кабирии», а скорее «Джульетты и духов». Полуабсурдный мир бьющей через край роскоши и распада, вакханалия цвета, болезненная изломанность танца, как бы средоточие, концентрат порока, где Чарити Хоуп Валентайн, девочка по таксе, выглядит самой естественной и чистой.

В обоих случаях возникает музыкально-пластический образ, который и остается самым сильным впечатлением в фильме. Картина так и движется — пунктиром, от номера к номеру, от оазиса к оазису, где есть и фантазия, и оригинальное мышление, и высокое, подчас ошеломляющее мастерство хореографа, оператора, исполнителей.

Но даже в описании этого образа можно заметить назидательность, прямолинейность социальных противопоставлений, которая всегда в известной мере свойственна музыкальным жанрам на сцене и в кино. Сам выбор материала вел теперь Фосса к неизбежному компромиссу, к «уценке» драмы той, запавшей нам в душу Кабирии. Истории

[1] Мы не касаемся в статье двух фильмов Фосса («Ленни» и «Звезда-80»), не имеющих прямого отношения к ее теме — мюзиклу.

надежд и крушений. Истории о том, как душа тянется к свету даже в самые черные минуты, драмы вечной веры, пусть иллюзии, пусть беспочвенной. Но такая вера — единственно надежная опора жизни, без нее кончается все.

Эту историю гениально рассказали Феллини и Мазина в «Ночах Кабирии». Теперь, в фильме Фосса и Мак-Лейн, кажется, что перед нами адаптированное издание. Все примитивней, прямолинейней, грубей. Наивные стоп-кадры должны прочертить полное светлых надежд прошлое Чарити, тема чистоты ее души и помыслов не просто угадывается, но педалирована как только возможно. Сюжет послушно следует за фабулой феллиниевской картины, но все то, что там было живым и неожиданным, здесь знакомо и литературно. Прекрасная актриса Ширли Мак-Лейн не смогла, да и не могла повторить открытия Мазины — просто потому, что такие явления не тиражируются. Фильм был обречен на поминутные сравнения с оригиналом и этих сравнений, естественно, выдержать не мог. Он на них, в теории, и не претендовал, и, вероятно, предполагалось, что станет совершенно иным по природе произведением, столь же отличным от феллиниевской картины, как, к примеру, балет «Дон Кихот» отличается от романа Сервантеса. Но для этого у авторов не хватило смелости, вольности в обращении с фабулой, а музыке Сая Коулмена — внутренней силы, чтобы не остаться простой иллюстрацией.

Впрочем, американская публика не жалует европейское кино, для большинства именно фильм Фосса стал первым прочтением данного сюжета. Успех, повторяю, был шумным, но режиссер, судя по всему, вовсе не чувствовал себя победителем. Во всяком случае, сам Фосс считал для себя непригодным тот богатейший опыт, что был накоплен им на сцене, где он тоже постоянно бунтовал, пытаясь сломать границы традиционного жанра.

Фосс полагал, что интеллектуализация как публики, так и кинематографа сделала условность музыкального фильма архаичной. Что фотографическая природа кино, натуральность экранного изображения не могут более убедительно совмещаться с приемами музыкальной сцены. Что вечное стремление киномюзикла раздвинуть рамки сценического номера, выстроить ошеломляющие по размаху и техническому совершенству декорации, сообщить действию при помощи монтажа и ракурса качества, немыслимые на сцене,—все это уже не способно удовлетворить возросший вкус публики. «Сегодня мюзиклы, где люди поют, шагая по улице или развешивая белье, кажутся изжившими себя, они выглядят комично»,— утверждал он.

Если вдуматься, такая теория грозит вообще уничтожить мюзикл, обрекая его на голодное существование среди тем, связанных исключительно с артистическим миром. Подобного рода воззрения впоследствии были претворены в практику американского музыкального кино, к середине 80-х ввергнув жанр в состояние коллапса. Но тогда, к концу 60-х, как и на всем протяжении 70-х, они опровергались наиболее успешными киномюзиклами: «Вестсайдской историей» Роббинса и Уайза, «Скрипачом на крыше» Джюисона, «Оливером!» Рида, «Славой» Паркера, «Волосами» Формана...

Тем не менее Фосс претворил ее в жизнь в «Кабаре» (1972) и создал на ее основе один из самых выдающихся фильмов не только в жанре мюзикла, но и вообще в истории мирового кино.

Только на первый взгляд музыка здесь ушла в «номера», в эстрадные дивертисменты. Этим, как известно, грешили старые кинооперетты, где такие номера несомненно солировали, были основой и главным «блюдом», оставляя драматическим и комедийным диалогам роль фабульной связки. В «Кабаре» достигнут полный синтез двух стихий. Разъединить их невозможно без самых роковых потерь для фильма. Работа сценариста и режиссера здесь достигла наивысшей виртуозности, когда музыкальные номера оказываются не просто фабульно оправданными, но и немедленно вступают в сложное взаимодействие с происходящим. И не только с тем, что случается непосредственно в данном эпизоде (едва обретя вновь надежду быть любимой, Салли поет со сцены «Maybe this time i'll be lucky...»), но и с тем, что свершается за пределами эпизода — в стране, в политической ситуации. Атмосфера, в которой вызревает фашизм, передана в фильме главным образом через эстетику этих номеров, странную смесь бюргерской буколики, аляповатой и слащавой, вульгарности дешевого борделя и казарменных шуточек с настоящей горечью, сарказмом, ностальгией по чистоте. Это не зонги в стиле брехтовского театра, но остраненность здесь явственно ощутима, ибо над номерами витает еще и дух вольного, дерзкого актерского братства, шутовства, не зависящего от власти, и все, что происходит вокруг, отражается в них, словно в зеркалах комнаты смеха — зловещим фарсом. Фильм и закончится этой метафорой — финальный

Лайза Миннелли и Джоэл Грей в фильме «Кабаре»

уход конферансье (Джоэл Грей) сменится долгой, томительной панорамой по кривым зеркалам, в которых уродливо отразились заполняющие зал люди со свастикой на рукавах. Фильм пришел к итогу. Последняя точка, идеальная, как и все в этой картине.

Лучезарная тирольская песенка с резвыми притопами ритмически перебивается сокрушительными кулачными ударами — где-то на темной улице фашисты избивают очередного «инакомыслящего», рискнувшего повысить голос.

Фривольный танец девочек из кабаре незаметно модулирует в милитаризованный марш — с автоматами и в касках.

А возникший перед очарованным взором Салли Боулс шикарный белый лимузин ее нового знакомого — барона Максимилиана - несомненно требует следующего затем меланхолического философствования в песенке о деньгах, которые правят миром.

Втиснув себя в более чем суровые рамки тесной сцены захудалого клуба «Кит-кат», Фосс все-таки ухитрился раздвинуть их до размеров целостного многослойного исторически реального мира, не прибегая к традиционным условным приемам постановочного мюзикла. Он добился того же эффекта средствами, не совершающими насилия над фантазией зрителей. Он создал в условнейшем из жанров фильм, не оставляющий сомнений в абсолютном реализме. И в этом смысле его «Кабаре» навсегда останется своего рода чудом, парадоксом кинематографической истории. Повторять этот путь бессмысленно — Фоссу посчастливилось отыскать свою собственную тропинку, двоим на ней не разойтись. Его теория получила в «Кабаре» совершенное и единственное воплощение.

Наверное, эту единственность Фосс понимал. Потому что в следующем и последнем своем мюзикле «Вся эта суета» (1980) он достиг синтеза еще более изысканного, сложного.

Конечно, есть в этих трех его картинах и элементы преемственности, развития темы и стиля, излюбленные мотивы, свойственные каждому крупному художнику. Условный язык «Милой Чарити» претворился в безусловность «Кабаре» в начальном эпизоде: в обеих картинах возникает гротескный ряд девиц из кордебалета, здесь Фосс даже позволяет себе процитировать собственную хореографию и мизансцены, ракурсы, световые решения. Так что эпизод из «Чарити» спустя время смотрится как предварительный

эскиз к «Кабаре». Система «кривых зеркал», эстрадного шоу, остраняющих и комментирующих реальность из фильма «Кабаре», перекочевала в картину «Вся эта суета», но уже в качестве сюжетообразующей основы.

Теперь два мира — реальность и искусство — существуют в таком тесном переплетении, что уже нельзя различить, где оригинал и где его отражение. И что реальнее. И что важнее.

Герой — хореограф, режиссер эстрады и кино. Фильм настолько близок сеансу самоанализа, что кажется, а может быть, и является автобиографическим. Он, с моей точки зрения, стал вершиной в творчестве Фосса, довел до абсолюта, а одновременно и до исчерпанности его метод работы в музыкальном кино. Ведь режиссер, по сути, воплотил в картине собственную кончину — финал, который станет реальностью через несколько лет и перекроет все наши надежды увидеть продолжение.

Жизнь героя — прирожденного шоумена — фантасмагорична, ирреальна при всей ее достоверности и погруженности в тщательно выписанный быт. Бытие творческого человека, сотканное из воспоминаний, самокопания, всплесков болезненно воспаленной совести, миражей вечно работающей фантазии,— и где-то между всем этим, затерянная, угнездилась докучливая реальность с ее непредвиденными ударами, обескураживающая, ломающая планы, возвращающая с небес на землю. Реальность, повседневная рутина — как помеха, как противник, с которым идет вечный поединок. Либо как полуфабрикат: любая искра исторгает пламя, любое действие эстетизируется, мгновенно переводится в регистр художественного образа.

Жизнь-шоу.

Такой фильм и такое сознание, конечно, органичнее выглядят где-нибудь в Париже или Нью-Йорке, где каждодневный красочный, смешной и трагичный спектакль разворачивается прямо на улицах. И он понятнее зрителям, живущим в этом театре, наблюдающим его постоянно. У суровых, не поднимающих взгляда от тротуаров москвичей фильм Фосса, показанный в рамках одного из кинофестивалей, провалился. Потому прежде всего, что предложил нашей публике высшую степень сложности того языка, который ей почти неведом даже в азах,— языка музыкального кино.

Впервые в истории мюзикла жанр отважился вступить в зону серьезного психологического анализа и справился с этим в совершенстве. На своей территории, недоступной никакому более жанру. И потому этот опыт тоже уникален.

Появление музыкальных структур и здесь оправдано фабулой, самой профессией героя. В этом смысле «Вся эта суета» придерживается границ, установленных Фоссом для себя и для жанра. Но подмостками тут становятся не только реальный репетиционный зал, или балетный класс, или экран монитора, у которого Джо Гидеон монтирует свою картину, но и сама жизнь героя. Его прошлое, его размышления, даже его смерть решены как номера огромного и весьма пышного шоу, то пародийного и забавного, то эротического, то трагического. В его антураж больничная койка с капельницей и осциллографом вписывается так же легко и органично, как веера и перья ностальгического варьете или роскошное авто из рекламного телешоу. Здесь может явиться мать героя у кухонной плиты, и сам он в юности, и словно бы из облаков сотканная девушка с нежной улыбкой, зовущей отдохнуть,— Смерть.

Нужен был талант Боба Фосса, чтобы всю эту мешанину выстроить в предельно жесткую интеллектуальную и эмоциональную конструкцию, где все друг другу необходимо, все взаимосвязано, как знаменитое чеховское ружье в начале пьесы и его неизбежный выстрел. Нужен был талант огромный, чтобы не возникло и тени аляповатой претенциозности, ибо претензии и впрямь были как бы непосильными для жанра. Но в том-то и дело, что жанр мюзикла, оказалось после фильма, вовсе еще не сформирован до конца, у него бездна возможностей и неоткрытых еще территорий.

Фосс один из немногих мастеров кинематографа, которые не просто использовали музыку или пытались примирить ее с прозой кинематографического действия. Он — думал ею, ею чувствовал, ею жил. И в последнем своем мюзикле — впервые — поставил кино вровень с этим искусством, не имеющим себе на Олимпе равных по степени свободы от бытовой логики и бытовой реальности и прямиком выходящим к алогичной реальности человеческой души.

А музыке он сообщил — опять-таки впервые — способность быть инструментом художественного анализа.

Попутно за свою мятежную жизнь он открыл миру громадный артистический талант Лайзы Миннелли, никогда более не поднявшейся до уровня своей Салли Боулс, и сделал в искусстве еще много прекрасных дел, о которых мы, увы, и сейчас можем судить только понаслышке.

Интервью «ИК»

Душан Макавеев:

«Я живу на углу бульвара Ленина и улицы Джона Кеннеди»

Беседу ведут Эндрю Хортон (США) и Михаил Брашинский

«Душан Макавеев, югославский кинорежиссер... В социалистической Югославии он закончил сначала технический институт, затем режиссерские курсы и после нескольких манерных, но незначительных короткометражек выступил в 1965 году с фильмом «Человек не птица».

Ничего особенного в этом, так же как и в последующих фильмах Макавеева, не было, но критика отметила, что быт югославских рабочих изображается в них безрадостным, тусклым, серым, что в людях подчеркиваются индивидуалистические черты, «некоммуникабельность», озлобленность, корыстность, а также, что любовные сцены изображены не только с чрезмерной откровенностью, но и грязно, пошло, цинично. (...)

В его фильме «Тайна организма» искусство, то бишь прямая и разнузданная порнография, вторгается на территорию политики — эротические и пищеварительные подробности перемежаются антисоветскими и антикоммунистическими намеками, а то и прямыми выпадами.

(...) Картина в Югославии не была выпущена на экран. Зато в капиталистических странах прошла со скандальным успехом. Макавеева увещевали, предлагали поставить серьезный фильм. Но он, разыгрывая непонятого и обиженного гения и даже борца против коммунистической догматики, эмигрировал из Югославии и состряпал в Дании чудовищно похабный «Сладкий фильм»...

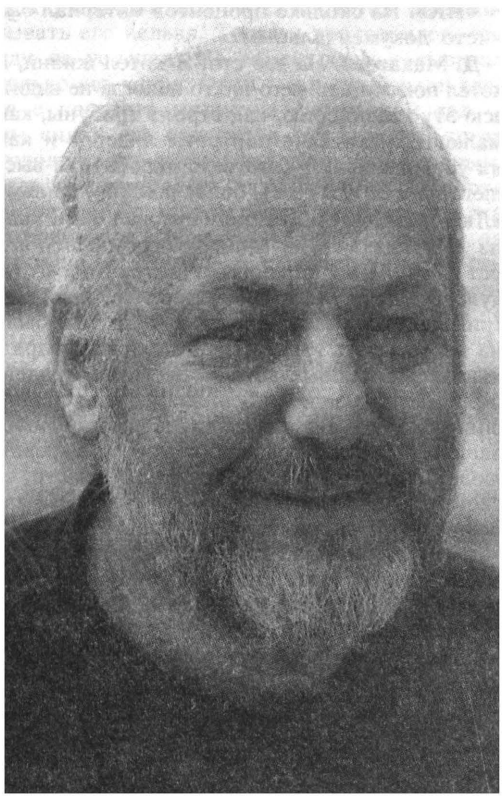
Да, ренегаты социалистического искусства, взращенные социалистической кинематографией, открыто стали на первые, я бы сказал, командные участки антикоммунистического фронта»[1].

После столь исчерпывающего вступления остается добавить разве что следующее. Душан Макавеев, замечательный режиссер с мировым именем, статьи Р. Н. Юренева никогда не читал, а читатель «Искусства кино» в свою очередь никогда не видел фильмов Макавеева, так что придется поверить на слово. Удастся ли посмотреть их в ближайшем будущем[2] *— тоже вопрос, во всяком случае об «открыто антисоветских мотивах» говорится и в красочной книжке В. Шестакова «Мифология XX века», изданной в 1988 году. Однако мы сидим за несвежим столиком в московской гостинице «Россия» и, перекрывая чуть притихший грохот канонады идеологической борьбы, вполне миролюбиво беседуем с Макавеевым. Ему уже шестьдесят, он барственно остер, благообразно улыбчив и мало похож на антикоммунистического эротомана.*

---

[1] Юренев Р. Идеологическая борьба в киноискусстве.— В сб.: «Экран и идеологическая борьба». М., 1976, с. 65—66.

[2] Пока статья готовилась к печати, в Москве в Центральном Доме кинематографистов и в кинотеатре «Горизонт» прошла ретроспектива фильмов Макавеева. (Ред.)



Душан Макавеев
Фото И. Гневашева

«ИК». Правда ли, что в Белграде вы живете на улице Чаплина?

Душан Макавеев. Точнее, моя теща. Я последние двадцать пять лет живу на углу бульвара Ленина и улицы Джона Кеннеди.

«ИК». Откуда в Белграде улица Чаплина?

Д. Макавеев. Наша перестройка началась давно, в начале 50-х, сразу после разрыва Тито со Сталиным, и одним из первых издали закон, запрещающий называть улицы именами живущих. Правда, Тито сделал исключение для себя, и поскольку многие улицы пришлось переименовывать, число мест, названных в честь Тито, росло. Наш антисталинизм был направлен лично против Сталина, против сталинизма как явления он не пошел. Тито был демократичным деспотом, нежным тираном, создателем политических образов, чем, кстати, немного походил на Хрущева. Ну, а Чаплина все обожали, как и в Советском Союзе, еще с довоенных времен, он уже тогда был мифом, поэтому, меняя вывески, как-то не подумали, что он может быть еще жив.

«ИК». Какой фильм был первым в вашей жизни?

Д. Макавеев. Мне было лет пять, и дядя повел меня смотреть Диснея — то ли Микки Мауса, то ли утенка Дональда. Там был оркестр, который что-то играл, вдруг подул ветер, и все взлетело в воздух. Парили дом, стулья, шкафы, музыканты летали вместе с вещами, продолжая играть. Это было потрясающе, все эти живые создания, музицирующие в полете, это было так потрясающе, что я описался прямо в зале. У дяди, думаю, возникли кое-какие проблемы...

«ИК». ...Что же, это было только начало: когда вы сами начали делать фильмы, проблем и с ними, и с вами с лихвой хватало у всех.

Д. Макавеев. Довольно долго я не мог заняться тем, чем хотел: я был активистом киноклубов, писал рецензии и т. д., но не мог пробиться в режиссуру, так как все места были заняты «старшим поколением» — теми, кто воевал, хоть и был старше меня всего лет на пять, на шесть. Мне было около двадцати, я изучал психологию, и все мои попытки оканчивались неудачей. Но вот в Боснии образовалась новая студия короткометражных фильмов «Сутьеска-фильм», и там устроили конкурс сценариев. Мой сценарий вышел победителем, и, поскольку я был уже не совсем новичок в киноделе, мне дали поставить его самому. Фильм назывался «Улыбка-61» (в тот год все и происходило) и имел успех. На приеме после закрытия фестиваля, где фильм получил несколько призов, ко мне подошел один из наших важных бюрократов от культуры и спросил: «Ну, что ты думаешь делать теперь?» Я ответил: «Что бы я ни думал, никто не позволит мне сделать то, что я хочу». Вопрос меня разозлил, поскольку как раз перед этим я обращался на все студии и получал неизменное: «Спасибо, нет». «Не зарекайся»,— возразил он. Тогда я сказал, что хотел бы снять фильм о первомайском параде, как я его вижу, потому что все, что делалось до этого, было одинаково, впрочем, вы это знаете не хуже меня по Союзу. На следующее утро в мою дверь постучали. В то время у меня не было квартиры, и я купил цирковой фургон. Я прожил в нем семь лет. В дверях был шофер со студии, который сказал: «Наш генеральный директор срочно хочет вас видеть. Скорее, едем со мной». Так я получил контракт. Мы начали за неделю до 1 Мая, снимали всю подготовку к параду.

«Кока-кола кид»

«В. Р. Тайна организма»

«Невинность без защиты»

«ИК». На сколько процентов материал был чисто документальным?

Д. Макавеев. На все сто! Я хотел жизни, я хотел показать то, чего никто никогда не видит: всю эту машинерию, как строят трибуны, как малюют гигантские портреты лидеров и как их устанавливают (это ведь акробатика высшего класса!). В своем более позднем фильме «Любовный случай» я использовал один кадр из «Парада»: когда вешают огромный портрет Ленина, и от порыва ветра он, будто чувствуя себя не в своей тарелке, начинает гримасничать, морщиться. 1 Мая мы были на месте в пять утра. Мы снимали все подряд, хватаясь за любые детали: пустые и медленно пробуждающиеся улицы, цыган, солдат, спящих тут же в палатках, людей, облюбовавших себе для обзора крыши и деревья, людей, выходящих на праздник вместе со своим скарбом, со свиньями. У нас не было разрешения находиться на главной трибуне, так что мы снимали из дома напротив, а звук записывали раньше, сидя под трибуной ночью на репетиции, которая, естественно, дословно предваряла сам парад.

«ИК». Что произошло, когда фильм был показан?

Д. Макавеев. Фильм был сразу же запрещен цензурой, и я был абсолютно обескуражен, потому что это был самый оптимистический политический фильм, какой только возможен.

«ИК». Давайте начистоту. Ведь вы должны были понимать...

Д. Макавеев. Нет. «Парад» был моим признанием югославскому социализму. Я был членом партии. И я был уверен, что у нашей партии есть чувство юмора, в отличие от советской, чьей бедой было как раз полное его отсутствие. В конце концов, я, наверное, был одним из тех немногих интеллигентов, кто дочитал двухсотпятидесятистраничную Программу партии до конца. При нормальной системе партийной программе хватает нескольких страниц, а там, где всего одна партия (то есть программа не нужна вовсе, так как все равно все остальное запрещено), они считают своим долгом создавать программу в 250 страниц. Так или иначе, я ее дочитал и обнаружил такое высказывание: «Партия заинтересована в развитии дружественных отношений между людьми». Господи, подумал я, наша партия поддерживает любовь! Потрясающе! Для меня этого довольно, чтобы поддерживать партию. И я был уверен, что «Парад» выражает мои чувства. Но его запретили, и я был в шоке. Все говорили одно и то же: это прекрас-

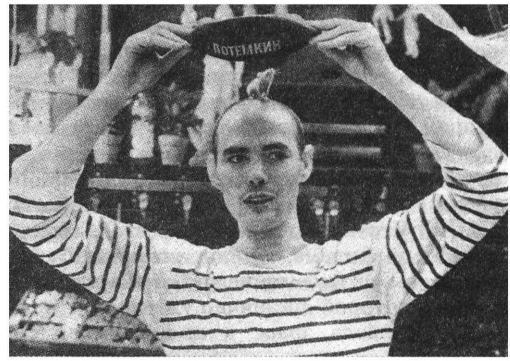
ный фильм, он нам очень нравится, но показывать его нельзя. Тогда я притворился, что иду на уступки. На самом деле я вырезал только два кадра. Один — крупный план глаза с портрета министра внутренних дел — мы сняли его как раз в тот момент, когда художник его выписывал. Кадр был удачным, ведь присматривать за нами и есть работа министра. Во втором кадре цыганка-гадалка выкрикивала: «Счастье! Счастье! Всего за один динар! Покупайте счастье!» — и тут появился Тито. Я следовал принципам Эйзенштейна: если мы на экране создадим жизнь такой, она и станет такой, если провозгласим революцию великой, она и станет великой. Но это неправда, что когда с ними по-хорошему, они любят тебя. Когда с ними по-хорошему, они тебя убивают. Тогда я не знал этого. Я верил в искренность Эйзенштейна. Потом фильм разрешили, и снова запретили, и снова разрешили. На белградском фестивале люди аплодировали ему стоя даже тогда, когда, чтобы замять овацию, запустили следующий фильм. Однако неофициально было решено не показывать его за границей.

На следующий год я был приглашен соавтором сценария настоящего первомайского парада. Этот парад стал последним для нашей страны. Не из-за меня, правда, а из-за того, что демократия уничтожила парады.

«ИК». Однако и это было только началом вашей скандальной славы. Что было потом, как бы вы сами определили в краткой ретроспекции пройденный путь?

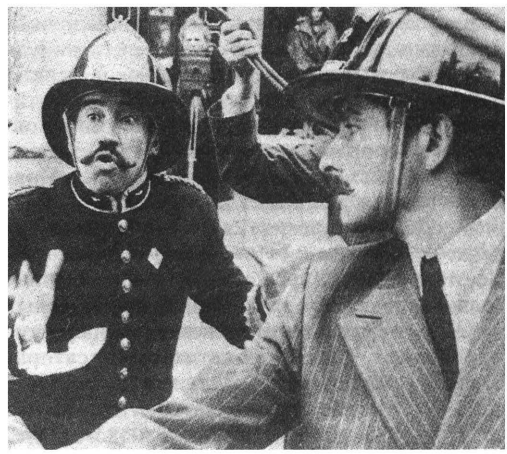
Д. Макавеев. Я сделал еще несколько фильмов в Югославии. Я искал свой язык, я жаждал новаций. Например, «Невинность без защиты» (1968), фильм о югославском акробате, снимающем фильм в годы немецкой оккупации. Фильм состоял из трех слоев. Первый слой — мелодрама, которую снимает герой, второй слой — интервью 26 лет спустя с актерами, которые в мелодраме снимались, эти сцены были решены в документальной манере. И третий слой — подлинная хроника тех лет, абсолютно отличная от того романтического мира, который актеры создавали в своей картине, живописующая жизнь ужасную, нищую. Впрочем, у фильма был занимательный сюжет, и он имел успех. Я никогда не жертвую развлечением и сюжетом во имя эксперимента: эксперимент сам должен развлекать.

Второй период своей карьеры я бы назвал «демоническим». Тогда я сделал «В. Р.: Тайну организма» и «Сладкий фильм», оба в копродукции. Там продолжал испытывать



«Сладкий фильм»

«Человек не птица»



«Манифест»

способы взаимодействия документального и игрового материала. Так, в «Сладкий фильм» вошли документальные свидетельства Катыньской трагедии. Этот период моих исканий был большой провокацией, а затем провокация, подрывающая устои, перетекла в легкую комедию или «черную комедию» — то, чем я занимаюсь в последние годы: «Монтенегро», «Кока-Кола кид», «Манифест».

«ИК». Что касается «Манифеста», вашего последнего фильма, то под «комедией», вероятно, вы разумеете некую универсальную форму, в которой органично уживаются водевиль и гиньоль, фарс и политическая сатира?

Д. Макавеев. Фильм задумывался как оперетта, венская оперетта. Самым сложным оказалось придать ему легкость, или «кремовость», или даже «сливочность». Вопрос стоял так: можно ли воплотить Фрейда, или Юнга, или Ницше, или Витгенштейна в легкой форме? Когда делаешь серьезный фильм на серьезную тему — все в порядке, но когда на серьезную тему снимаешь легкий фильм, люди склонны не замечать, что форма не уничтожает содержания, а только посыпает его сахарной пудрой. Правила игры таковы, что все должно выглядеть как бы очень поверхностным. Для того чтобы зритель вконец заблудился в том, что происходит, мы избегали каких бы то ни было позитивных утверждений. Зато испытываешь подлинное удовлетворение, когда люди сопереживают всем этим абсурдным вещам.

«ИК». В титрах стоит имя Золя...

Д. Макавеев. Да, в основу фильма легла новелла Золя «За ночь любви», написанная больше ста лет назад. А Золя взял сюжет у Казановы, писавшего еще веком раньше. Существует больше дюжины фильмов на этот сюжет; кажется, один из них принадлежит Протазанову. Каждые десять лет кто-нибудь снимает по этой новелле фильм, и всякий раз получается по-иному. Я добавил сатирическую линию, заимствованную у Маяковского, которого я ставил в театре как второй режиссер еще в 1956 году. Я обожал Маяковского, даже написал пьесу под его влиянием. Она называлась «Новый человек на цветочном базаре», была сыграна всего один раз и тут же запрещена. Так что «Манифест» — это своего рода набор разноцветных открыток, смесь эстетик венской оперетты, бульварного фарса, политической сатиры, Золя. По природе он эклектичен.

«ИК». Можно ли сказать, что «Манифест» — это манифест вашего нового эстетического подхода?

Д. Макавеев. Разумеется, название не случайно. При слове «манифест» в памяти сразу всплывают Манифест коммунистической партии, манифест футуристов или что-нибудь в этом роде. В фильме же нет никакой программы. Можно сказать, что это манифест бессмысленности или безмозглости жизни. Или даже красоты безмозглости жизни. Ибо в жизни есть некий бессмысленный элемент, придающий ей неповторимую прелесть. Просто чудо того, что живешь. Это необъяснимо. Как когда скребешь вилкой по металлу — это и есть жизнь. Звук доводит тебя до исступления, ты хочешь бежать от него и не можешь. Но и удержать его невозможно — он ускользает, как вода. Единственный способ удержать воду — это плыть.

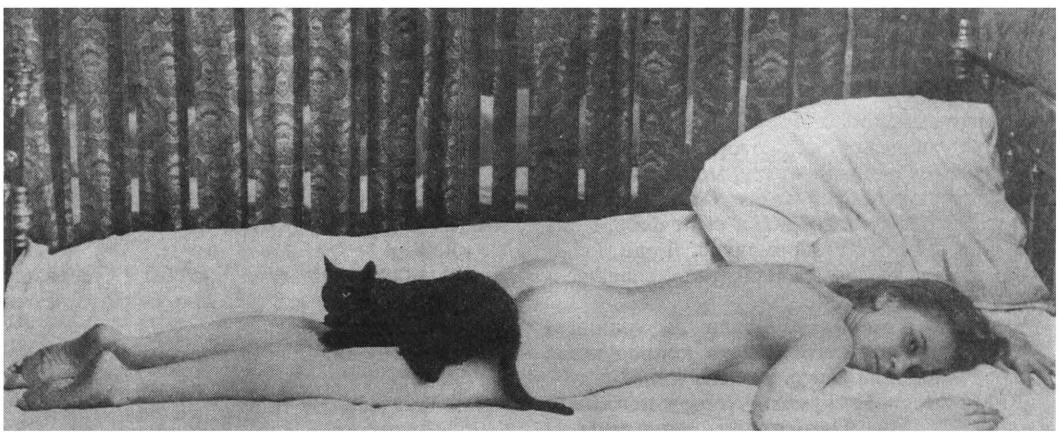
«ИК». Ну, а как насчет стиля, манифеста новой стилистики?

Д. Макавеев. Возможно. На этот раз я очень серьезно работал с цветом. Часто в кино снимают зайца, не зная, что он — белый. И молоко — белое, и яйцо — белое, а раз так, они должны играть роль белого, вещи должны говорить. Например, в фильме есть сцена, когда один из персонажей насилует героиню в ванне. Какая чарующая брутальность: черный мужской сапог, ступающий в белую ванну рядом с белой девичьей кожей. Так же я искал тайную асимметрию в цвете, но не простую. Асимметрия, найденная в симметрии,— вот к чему стоит стремиться...

Но то, что ты, режиссер, делаешь инстинктивно, твои сотрудники должны делать вполне сознательно. Для того чтобы создать мир фильма, нужны высококачественные профессионалы, и, пожалуй, я впервые работал с такими, от гримерши до оператора — самостоятельными, понимающими и соучаствующими в процессе. Таким образом, я получил возможность работать над гораздо более тонкими вещами. Раньше я сотрудничал главным образом с непрофессионалами, сталкивая их с профессионалами, как документальный материал с игровым, из чего возникал художественный конфликт. Это давало мощную энергию, но творчество в основном сводилось к монтажу. На этот раз было гораздо больше «хореографии». Снимая документальный фильм, ждешь, когда «хореография» случится в жизни. Ты тоже режиссируешь, но с бо́льшим уважением к реальности. В документальном кино ты один знаешь, что делать; в игровом, чтобы дело шло, это должен знать каждый. Только тогда ты заставляешь все уровни киноповествования взаимодействовать и ничего не пускаешь на

самотек. Потому что, лишь сливаясь и переливаясь, они создают экстрамузыкальную реальность. Эйзенштейн говорил о тоне: когда смешиваешь разные музыкальные звуки, получаешь один сложный звук, приходящий откуда-то словно сам по себе. Нечто подобное и с образами. Образ фильма приходит, но образ фильма — это еще не сам фильм, это *чувство фильма,* то, что вы называете стилем. Я надеюсь, в «Манифесте» мне удалось стили смешать: например, легкая комедия переходит в триллер, а тот — в политическую драму.

Д. Макавеев. Я не верю в подобные интеллектуальные формулы. Чувственность всегда была для меня важна. Когда раздеваешь кого-то, делаешь его беззащитным, уязвимым — очень трудно играть обнаженным. И подобная сцена, решенная мастерски, всегда вызывает огромное уважение — сперва у съемочной группы, а затем и у публики. Люди не возбуждаются, они затихают, понимая, что перед ними какая-то особая жизнь. В то же время здесь есть большая доля эксгибиционизма. Чувственность порождает мощнейшие связи между экраном и



«Любовный случай»

«ИК». Вы забыли упомянуть едва ли не определяющую черту вашего стиля, в частности, работы с цветом. Вы, должно быть, влюблены в кич?

Д. Макавеев. Еще бы! Я обожаю всевозможные иллюстрированные журналы, рекламы с женщинами, купающимися в шоколаде, и прочее. Кич — это наиболее живая и свежая часть массовой культуры, и, подсказывая нам, что нравится людям, он ведет к искусству. Я считаю, что панк-мода со всеми ее песнями, стихами, изобразительностью внесла огромный вклад в кино и в современное искусство в целом. Теперь не мода рождается из искусства, а искусство из моды. Визуальное влияние фантастическое, и, естественно, это меня интересует.

«ИК». Если в ранних ваших работах секс означал сублимацию революционного духа, и это в высшей степени отвечало духу 60-х, то теперь это не сублимация, а скорее замещение. Да к тому же не подлинного революционного духа, а мнимого. Так ли это?

зрителем. Экран словно обращается к тебе: ну а ты-то что? Ты бы сделал это? Зритель здесь защищен, как и в любой другой сцене, но он себя таковым не чувствует. Все другие сцены — исполненные насилия, интеллектуальные, драматические — зритель наблюдает, как в театре, и помнит, что он в театре. Когда доходит до секса, пробуждается наше любопытство. Ты бы и рад спрятаться от других, да не можешь — глаз не оторвать. В обычной жизни люди делают вид, что им все равно, когда происходит нечто подобное, но, конечно, им интересно. А в кино тебе некуда деться. Я всегда использую секс как очную ставку, соблазн, напряжение. И, конечно, секс — это ближайший родственник революционного духа: он разрушает правила, завоевывает новые территории, зачинает новую жизнь.

Что касается последнего фильма, то здесь революция рассматривается как манипуляция, как игра. Я хотел показать, что у большинства людей не одна тайная жизнь, а две

или больше. В публичной жизни — цветы и улыбки, но то, что противопоставлено ей, не есть некая всеобщая тайная жизнь, скажем, биологическая. Нет, есть нелегальная деятельность всех мастей, и есть секс, который представляет другой вид нелегальной, конспиративной активности, так как люди ведут здесь себя не по своим социально признанным ролям. Это своего рода веер или палитра вариаций на тему нелегального существования, пронизывающая весь фильм.

К тому же секс из всех этих вариаций наиболее практичен и техничен, так как это всего лишь вид получения удовольствия. Миром правит «одномыслие», то есть на свете масса таких людей, которые проносят через жизнь какую-нибудь одну мысль и при этом абсолютно счастливы. Эти люди тотально эгоистичны и могут жить при любой системе. Ваша проблема сейчас заключается в том, что у вас есть миллионы таких мнимых сторонников перестройки, которые могут быть кем угодно в любую минуту, могут разделить любую мечту, любую власть. Однако не надо думать, что я рассматривал свой фильм как большой политический дискурс. Люди должны наслаждаться комедией, остальное, возможно, придет позже.

«ИК». Вы много работали за границей и сейчас продолжаете делать копродукции. Какова национальность вашего кино?

Д. Макавеев. Не думаю, чтобы у него была национальность. Оно имеет национальные корни, это правда. Югославская культура схожа с грузинской: мы тоже горцы, хранящие идеалы свободы, живущие рядом с орлами; нищие язычники, оккупированные христианами и богачами. У бедняка нет ничего, кроме смеха. Юмор — его богатство и оружие. И нечего удивляться, что это «черный юмор»,— он рожден отчаянием. У нашей национальной традиции есть сходство и с русской — в сюрреалистской метафорике. Если в народной балладе ломается копье, то оно ломается натрое, отрубленные головы катятся, продолжая говорить, все преувеличено, утрировано. Я вырос на этой традиции.

У Нормана Мейлера есть прекрасное выражение «фактоид», что означает факт, никогда не существовавший в действительности, но ставший действительностью. Он имел в виду Мерилин Монро, но и социалистическая культура, из которой я родом, полна фактоидов: все эти программы, указующие путь ко всеобщему счастью и т. д. Она так же массова, так же банальна, как любая западная культура, но разодета во всю эту терминологию. И я — ее дитя.

«ИК». Откуда вы так хорошо знаете русский язык?

Д. Макавеев. В нашем городе было множество русских. Они осели здесь после белогвардейской эмиграции. Многие были очень бедны и преподавали французский, а после войны стали учителями русского. У меня была русская учительница, которую все любили, потому что она называла нас «обезьянки мои». Тогда еще русский не был обязаловкой. Я подписывался на «Знание — сила» и «Мурзилку». Я учил русский по «Огоньку». Это было очень скучно. Шел 1944 год. Первую русскую газету я получил из рук русского танкиста; они распространяли свой листок прямо с танков. Он назывался, кажется, «Доблесть». А первым фильмом, который я увидел после войны благодаря «передвижке», была «Радуга» Донского. До войны я смотрел «Волгу-Волгу», «Цирк», но в 1944 году, наверное, первым русским словом, которое я выучил, было «Радуга».

«ИК». Какие чувства вы испытывали к Советскому Союзу все эти годы, когда даже имя ваше упоминать было практически невозможно?

Д. Макавеев. Не думаю, чтобы я чувствовал по-другому, чем вы. Можно сказать: стыд. Можно сказать: боль.

«ИК». Но так или иначе вас это все же касалось?

Д. Макавеев. Не то чтобы очень. Я должен был заботиться о собственной шкуре: меня и вправду травили. Я знал, что внесен в черный брежневский список особо отличившихся, так? А теперь ко мне здесь подходят и говорят: «Разве вы живы? Можно до вас дотронуться?» Тогда мне становится еще хуже, чем было: я понимаю, что меня записали в покойники. Или в святые. Да, художники могут оказываться пророками, но пророками по случаю. Если честно работаешь, можешь влиять на что-то, но нельзя становиться рабом собственного мифа, как кинозвезда. Тут еще и наша православная традиция: народ любит мучеников. Много лет проведя за границей, я вернулся в Югославию, я могу работать, я в полном порядке, но люди предпочли бы видеть меня безработным, даже уничтоженным, потому что убитый герой важнее живого. Что бы я ни делал, ничего не подойдет. Они хотят, чтобы я творил землетрясения каждый день. Так нельзя. Землетрясения должны твориться каждый день кем-то новым. А я лучше сделаю еще одну легкую комедию и буду вполне счастлив. Выпить стакан вина приятней, чем быть опрысканным святой водой.

«Дневник сельского священника», Франция (1950)

«Робер Брессон — один из наиболее «редких» художников в двух смыслах: по качеству работы и по числу фильмов»,— написал Андре Базен. Можно добавить: и один из самых аскетичных.

«Дневник сельского священника» («Le journal d'un curé de campagne»)
Сценарий и постановка Робера Брессона (по одноименному роману Жоржа Бернаноса). Оператор Леонс-Анри Буре. Художник Пьер Шарбонье. Композитор Жан-Жак Грюневальд. В ролях: Клод Лейдю, Арман Жильбер, Мари-Моник Аркель, Николь Ладмираль и др.

Склонность к аскетизму — не только в искусстве, но и в жизни — лежит в русле приверженности режиссера янсенизму. Возникшее в католицизме еретическое учение голландского теолога Корнелия Янсения — часть «той волны самоуглубления, которая прошла в 17—18 веках поверх конфессиональных границ Западной Европы... и представляла собой попытку возродить безусловность исконно христианского отношения к миру»[1]. В истории французской культуры

[1] Аверинцев С. Янсенизм. Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5, с. 615.

среди других великих, отдавших дань янсенизму,— Блез Паскаль. Он, заложивший основы науки нового времени, отверг абстрактный порядок предустановленной гармонии и средневековую идею спасения ради того, чтобы поставить в центр мироздания беспокойство тоскующей, ропщущей человеческой души, не соглашающейся признать над собой власть готовых истин.

«Иисус в предсмертной скорби будет до конца мира,— писал он в «Тайне Христа»[2]. А значит, нельзя спать, нельзя быть спокойным. Правда, это может не всякий. Тогда спать нельзя некоторым «избранникам» (или мученикам), ибо если уснут и они, как уснули апостолы в Гефсиманском саду, в мире окончательно восторжествует смерть.

Эти слова сказаны будто о героях Брессона, о его «мучениках», среди которых первый — охваченный «святой агонией» кюре из захолустного Амбрикура, самого незавидного прихода, куда только можно было назначить совсем юного и неопытного пастыря.

Фильм «Дневник сельского священника» поставлен по роману Жоржа Бернаноса — одного из славной когорты французских писателей XX века, принадлежавших кругу «католического» возрождения. Брессон (отказавшийся от двух предложенных ему сценариев по этой книге, написанных еще во время войны) необычайно бережно отнесся к оригиналу и оказался достойным своего соавтора, сохранив в неприкосновенности не только драматургическую структуру, но и текст во всей его книжности, литературности. Вынужденно опуская некоторые эпизоды и часть словесного материала, он не стремился сделать «дайджест», в котором, как часто надеются экранизаторы, должно уцелеть самое существенное. У Брессона закадровый голос, читающий записки кюре, как и диалоги персонажей, дословно воспроизводят текст Бернаноса. Не пытаясь конденсировать смысл на меньшем объеме сценария, Брессон просто смонтировал фрагменты романа так, как они были написаны, обрезая ткань повествования едва ли не по живому и ничуть не стараясь упрятать швы. Литературность фильма подчеркнута и превращена в достоинство. Брессон разбил и еще один предрассудок, согласно которому изображение и звук должны дублировать друг друга. Здесь мы, как правило, слышим сначала закадровый голос, читающий кусок из дневника, и — с секундным опозданием — событие, по поводу которого сделана запись, появляется на экране. Иллюстративность, которая неизбежно должна была бы возникнуть в результате дублирования звука и образа, Брессона не испугала.

Форма дневника позволила оправдать свойственное Брессону пренебрежение к реальному течению времени и помогла зрителю погрузиться в то истинно значимое время, в котором подсознательно жил герой фильма. В сущности неясно, сколько хронологического времени протекло на экране, но это совершенно безразлично — оно длится как одна нескончаемая осень...

Литературная основа обернулась исходной реальностью фильма, соперничающей, контрастирующей с той реальностью, которую ловит и отражает кинокамера. Этот контрапункт составляет самую суть стилистики Брессона, ее животворящий ток. Американский режиссер Пол Шредер относит эту особенность на счет брессоновского янсенистского недоверия к компетенции разума в морально-духовном бытии, подконтрольном (по мнению обоих режиссеров) лишь божественному провидению. В фильме отсутствуют какие-либо «возвышенные» детали: мир людей предстает у Брессона в самом что ни на есть обыденном обличье, в нем много грязи, навоза, мертвечины, блевотины. В жизни людей и предметов, в их взаимосвязях нет плавности переходов, гармоничной слиянности; отсюда — четкая конструктивность композиции, эллипсы (пропуски) в самых, казалось бы, важных и выигрышных местах. Вот кюре входит в дом лилльского доктора: мы не видим, что там происходит (в романе эта сцена занимает несколько страниц, зритель же довольствуется только табличкой с фамилией врача), но безошибочно читаем диагноз на лице бедняги, выходящего из дверей. Или вот он «принимает позу абсолютной покорности, полного смирения», чтобы горячей молитвой призвать к себе Господа, но самой молитвы мы опять-таки не видим, а видим только, как он тяжело подымается с колен, держась за спинку кровати — небеса остались глухи.

Резко фрагментируя предметный фон, отрывая вещи друг от друга, Брессон преодолевает внешнюю реальность с помощью рационализации, отсылающей к Паскалю, который превзошел математику с ее торжествующим порядком и оставил ей место в «дочеловеческом» мире — место, говоря уже словами К. Леви-Стросса, «сырой» реальности, не одушевленной человеком.

«Дневник сельского священника» — это фильм о спасении души, о поиске благо-

[2] Паскаль Б. Мысли о религии. М., 1989, с. 202.

дати. И структура его подчинена литургии страстей Господних. Эпизоды выстраиваются как путь на Голгофу: хлеб и вино (единственная пища, которую не отторгает смертельно больной организм), падение в грязь, тряпка крестьянской девочки Серафиты, которую она окунула в лужу, чтобы отереть его лицо (смоченная в уксусе губка, поднесенная распятому на кресте), и потом ее вынужденное предательство (отречение Петра), смерть в мансарде — все эти параллели понятны зрителю, но самим персонажем вовсе не воспринимаются как повторение жертвенного искупления Иисуса. В том-то и дело, что у каждого — свой крест, и каждый несет его в одиночку под бременем собственных страданий, сомнений и отчаяния, не замечая за пеленой обыденности параболы духовного восхождения.

Слова Паскаля о миссии «избранных» без всякого пафоса звучат в фильме из уст единственного друга героя — торсийского кюре, с нежностью выслушивающего молодого коллегу, но с высоты своего опыта вынужденного охладить его пыл: «Всех нас клонит в сон, и подчас чертовски трудно не дремать, уснули же в Гефсиманском саду апостолы, даже они!» Священник из Амбрикура не хочет поддаваться сонливости; наперекор тяжелому равнодушию крестьян и холодной, презрительной враждебности Замка, пересиливая истощающую силы болезнь, он принимает на себя больше, чем его собратья: он выдерживает нравственный поединок с окаменевшей в своем горе графиней; он ищет путь к сердцу маленькой злючки Шанталь, заявившей: «Я спущусь в ад, ежели захочу»; он борется с родителями за душу строптивой неряхи Серафиты.

Даже если учесть намеренный «автоматизм» в поведении исполнителя этой роли, нельзя не заметить, что на него ложилась огромная нагрузка. Любой режиссер подивится смелости Брессона, назначившего на нее не просто дебютанта, а вообще неактера. Кстати, Андре Базен даже бросил ему в связи с этим упрек в «слабой актерской игре», на что, однако, довольно резко возразил Трюффо, подчеркнувший, что актерская игра у Брессона не может быть описана в категориях «подлинности» или «фальши». Она всегда предполагает связь с вневременным, особое — как правило, трагическое — бытийственное состояние, очищенность и возвышенность страдания. Брессон по-особому относится к актерам (начиная с «Дневника», он навсегда отказался от профессионалов): разъяснение этого своего отношения он дал в «Заметках о синематографе». Считая изощренную актерскую игру, как, впрочем, и другие ухищрения кино (монтаж, например), «экранами», мешающими зрителю проникнуть в суть, он тем не менее роняет фразу: «Между ними (актерами) и мной: телепатические обмены и взаимосвязи». Такая связь возникла, видимо, между ним и двадцатичетырехлетним швейцарцем Клодом Лейдю, с которым он целый год встречался и каждое воскресенье подолгу беседовал. (Помимо этого Лейдю несколько недель провел в кругу молодых священников, усваивая их манеру поведения, жесты; во время съемок он голодал, как и его герой, и сутану носил не сшитую костюмером, а одолженную у человека, который ее довольно долго носил.) Было ли случайностью и то, что Николь Ладмираль, выбранная на роль Шанталь, подумывавшей о самоубийстве, через несколько лет покончила с собой? Конечно же, не Брессон подвинул ее к этому шагу, но неким интуитивным чутьем он угадал в ней духовную близость героине фильма. Подыскивая исполнителей, Брессон опирался не на внешнее сходство: внешне Лейдю, например, не похож на кюре, описанного Бернаносом. Для Брессона кино (точнее, «синематограф», который он противопоставляет «кино» как зрелищу на потребу публики с низменными вкусами) — искусство не «внешнего», а «внутреннего». Отсюда и пренебрежение внешними приемами игры. А в результате, как сказал перефразируя Паскаля, исследователь творчества Брессона Мишель Эстев: «Ожидая найти актера, находишь человека».

Синтез всех этих усилий (особо следовало бы сказать о точно найденном ритме, о синхронно записанном звуке с врывающимися в самых эмоциональных моментах бытовыми шумами и о многом другом) создает необычайную драматургическую напряженность «Дневника сельского священника», разрешающуюся в финале смертью кюре и его последними словами, бросающими отсвет на весь фильм: «Все — благодать». Тень креста падает на белую стену — и экран не погружается в привычный мрак, а заливается девственно белым светом, делающим бытие, согласно средневековой символике алхимиков, прозрачным, превращающим его в блистание, восхищающее душу, изумляющее ум и слепящее глаза.

Нина Цыркун

Досье «ИК»

РИЧАРД АТТЕНБОРО, режиссер (Великобритания)

Родился 29 августа 1923 года в Кембридже. Учился в Королевской академии драматического искусства. С 1941 года — актер в театре, с 1942 года — актер в кино, снялся более чем в пятидесяти фильмах. С 1959 года был также продюсером, основал с Б. Форбсом фирму «Бивер филмс». С 1969 года — режиссер. В 1976 году получил звание «Сэр». Удостоен почетной премии «Феликс» в 1988 году.

1969: «О, что за прелестная война!» («Oh! What a Lovely War»), и сопродюсер. *1972:* «Молодой Уинстон» («Young Winston»). *1977:* «На один мост дальше» («A Bridge Too Far»). *1978:* «Магия» («Magic»), в США. *1982:* «Ганди» («Gandhi»), с Индией, и сопродюсер, 8 премий «Оскар», в том числе за фильм и режиссуру. *1985:* «Кордебалет» («A Chorus Line»), США — Великобритания. *1987:* «Клич свободы» («Cry Freedom»), и сопродюсер.

МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ, актер (Италия)

Родился 28 сентября 1924 года в Фонтана Лири, Фрозиноне. Окончил в 1943 году политехнический институт. Был чертежником. В 1943-44 годы работал в лагере принудительного труда. В 1945 году был бухгалтером в кинофирме. Затем изучал архитектуру. Играл в студенческом театре. С 1948 года выступал на профессиональной сцене, в том числе в спектаклях Л. Висконти. Снимался как статист с 1938 года, актер в кино — с 1947 года. Его брат — известный монтажер Руджеро Мастроянни. Жена — актриса Флора Карабелла (дочь Барбара — 1951 года рождения). В 1971-74 годы творческие и личные взаимоотношения связывали М. Мастроянни с французской актрисой Катрин Денёв (дочь Кьяра — 1972 года рождения). Удостоен премии «Феликс» за творчество в 1988 году. *1938:* «Марионетка» («Marionette»), реж. К. Галлоне. *1940:* «Железная корона» («La corona di ferro»), реж. А. Блазетти. *1942:* «История любви» («Una storia d'amore»), реж. М. Камерини; «Дети смотрят на нас» («I bambini ci guardano»), реж. В. Де Сика. *1947:* «Отверженные» («I miserabili»). *1948:* «Головокружение от любви» («Vertigine d' amore»), в титрах не указан, отсутствует в окончательном варианте. *1949:* «История пяти городов» («A Tale of Five Cities»), Великобритания — Италия, итальянское название — «Паспорта на Восток» («Passaporte per l'oriente»), выпуск на экран — 1952; «Двадцать лет» («Vent'anni»); «Сердца над морем» («Cuori sul mare»). *1950:* «Августовское воскресенье» («Una domenica d'agosto»), реж. Л. Эммер; «Собачья жизнь» («Vita de cani»), реж. М. Моничелли, Стено; «Обвинительный акт» («Atto d'accusa»); «Против закона» («Contro la legge»). *1951:* «Париж всегда Париж» («Parigi è sempre Parigi»), реж. Л. Эммер; «Девушки с площади Испании» («Le ragazze di Piazza di Spagna»), реж. Л. Эммер. *1952:* «Бесконечная цепь» («L'eterna catena»); «Чувственность» («Sensualità»); «Лихорадка жизни» («Febbre di vivere»); «Лулу» («Lulu»); «Улица надежды» («Il viale della speranza»), реж. Д. Ризи; «Герои воскресного дня» («Gli eroi della domenica»), реж. М. Камерини; «Черные перья» («Penne nere»); «Трагическое возвращение» («Tragico ritorno»); *1953:* «Лучше поздно, чем никогда» («Non è mai troppo tardi»); «Чемодан снов» («La valigia dei sogni»), реж. Л. Коменчини, актер оспаривает участие в фильме; «Наши времена» («Tempi nostri»), реж. А. Блазетти; «Повесть о бедных влюбленных» («Cronache di poveri amanti»), реж. К. Лидзани. *1954:* «Дни любви» («Giorni d' amore»), реж. Дж. Де Сантис; «Рабыня греха» («La schiava del peccato»); «Издательство Рикорди» («Casa Ricordi»), реж. К. Галлоне; «Жаль, что эта каналья» («Peccato che sia una canaglia»), реж. А. Блазетти; «Принцесса Канарских островов» («La principessa delle Canarie»); «Немая из Портичи» («La muta di Portici»); «Там-там маюмбе» («Tam-tam mayumbe»). *1955:* «Прекрасная мельничиха» («La bella mugnaia»), реж. М. Камерини; «Двоеженец» («Il bigamo»), реж. Л. Эммер; «Какое счастье быть женщиной» («La fortuna di essere donna»), реж. А. Блазетти. *1956:* «Отцы и сыновья» («Padre e figli»), реж. М. Моничелли; «Грубые мужчины — жаркая любовь» («Harte Männer — Heiße Liebe»), ФРГ — Италия — СФРЮ, итальянское название «Девушка из Салины» («La ragazza della Salina»); «Самый прекрасный момент» («Il momento più bello»), реж. Л. Эммер. *1957:* «Врач и знахарь» («Il medico e lo stregone»), реж. М. Моничелли; «Белые ночи» («Le notti bianche»), реж. Л. Висконти; «Один гектар неба» («Un ettaro di cielo»). *1958:* «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны» («I soliti ignoti»), реж. М. Моничелли; «Летние рассказы» («Racconti d'estate»); «Закон» («La loi»), Франция — Италия, реж. Ж. Дассен; «Любовь и несчастье» («Amore e guai»); «Все влюблены» («Tutti innamorati»); «Враг моей жены» («Прекрасный муж») — «Il nemico di mia moglie» («Il marito bello»). *1959:* «Сладкая жизнь» («La dolce vita»), реж. Ф. Феллини; «Красавчик Антонио»

(«Il bell'Antonio»), реж. М. Болоньини; «Фердинанд I, король Неаполя» («Ferdinando I, Re di Napoli»). *1960:* «Ночь» («La notte»), реж. М. Антониони; «Адуя и ее подруги» («Adua e le campagne»), реж. А. Пьетранджели; «Убийца» («L'assassino»), реж. Э. Петри; «Призраки в Риме» («Fantasmi a Roma»), реж. А. Пьетранджели. *1961:* «Развод по-итальянски» («Divorzio all'italiana»), реж. П. Джерми; «Частная жизнь» («Vie privée»), Франция — Италия, реж. Л. Маль. *1962:* «Семейная хроника» («Cronaca familiare»), реж. В. Дзурлини; «Восемь с половиной» («Otto e mezzo»), реж. Ф. Феллини; «Самый короткий день» («Il giorno più corto»). *1963:* «Товарищи» («I compagni»), реж. М. Моничелли; «Вчера, сегодня, завтра» («Ieri, oggi, domani»), реж. В. Де Сика. *1964:* «Брак по-итальянски» («Matrimonio all'italiana»), реж. В. Де Сика; «Казанова 70» («Gasanova'70»), реж. М. Моничелли, приз за роль на МКФ в Сан-Себастьяне-65. *1965:* «Человек с пятью шарами» («L'uomo dai cinque palloni»), реж. М. Феррери, сокращен до новеллы «Человек с шарами», вошедшей в фильм «Сегодня, завтра, послезавтра» («Oggi, domani, dopodomani»), актер занят и в других новеллах последнего фильма — «Час пик» («L'ora di punta»), реж. Э. Де Филиппо, и «Жена-блондинка» («La moglie bionda»); полный вариант фильма М. Феррери вышел во Франции в 1969 году под названием «Разрыв» («Break Up»), в Италии — в 1979 году; «Десятая жертва» («La decima vittima»), реж. Э. Петри; «Мак тоже цветок» («The Poppy Is Also a Flower»), в США, реж. Т. Янг; «Я, я, я... и другие» («Io...io...io...e gli altri»), реж. А. Блазетти, *1966:* «Стреляй громче, еще громче... не понимаю» («Spara forte, più forte... non capisco!»), реж. Э. Де Филиппо. *1967:* «Посторонний» («Lo straniero»), реж. Л. Висконти; «Призраки» («Questi fantasmi»), реж. Р. Кастеллани, в титрах актер не указан; «Алмазы на завтрак» («Diamonds for Breakfast»), в Великобритании. *1968:* «Любовники» («Gli amanti»), реж. В. Де Сика; ТВ фильм «Феллини: Блокнот режиссера» («Fellini: A Director's Notebook»), в Великобритании. *1969:* «Подсолнухи» («I girasoli»), Италия — Франция — СССР, реж. В. Де Сика. *1970:* «Лео Последний» («Leo the Last»), в Великобритании, реж. Дж. Бурмен; «Драма ревности: все детали — в хронике» («Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca»), реж. Э. Скола, приз за роль на МКФ в Канне; «Жена священника» («La moglie del prete»), реж. Д. Ризи; «Сципион, называемый также Африканским» («Scipione detto anche L'Africano»), реж. Л. Маньи; «Особые игры» («Giuochi particolari»). *1971:* ТВ фильм «Шел 1870 год нашей эры» («...correva l'anno di grazia 1870»); «Это случается только с другими» («Ca n'arrive qu'aux autres»), Франция — Италия, реж. Н. Трентиньян; «Позвольте представиться, Рокко Папалео» («Permette, Rocco Papaleo»), реж. Э. Скола. *1972:* «Рим Феллини» («Fellini Roma»), реж. Ф. Феллини; «Сука» («La cagna»), реж. М. Феррери; «Что?» («Che»), реж. Р. Полански; «Кусай и беги» («Mordi e fuggi»), реж. Д. Ризи. *1973:* «Репрессалии» («Rappresaglia»); «Самое значительное событие с тех пор, как человек ступил на Луну» («L'événement le plus important depuis l'homme a marché sur la lune»), во Франции, реж. Ж. Деми; «Большая жратва» («La grand bouffe»), Франция — Италия, реж. М. Феррери; «Привет, артист!» («Salut l'artiste»), во Франции, реж. И. Робер. *1974:* «Аллонзанфан» («Allonsanfan»), реж. П. и В. Тавиани; «Не прикасайся к белой женщине» («Touche pas la femme blanche»), во Франции, реж. М. Феррери; «Куколка гангстера» («La pupa del gangster»). 1975: «По древним ступеням» («Per le antiche scale»), реж. М. Болоньини; «Мы так любили друг друга» («C'eravamo tanto amati»), реж. Э. Скола, использован фрагмент из «Сладкой жизни»; «Воскресная женщина» («La donna della domenica»), реж. Л. Коменчини; «Божественное создание» («La divina creatura»); «Куластрише, венецианский дворянин» («Culastrisce, nobile veneziano»); «Тодо модо» («Todo modo»), реж. Э. Петри. *1976:* «Дамы и господа, спокойной ночи» («Signori e signore, buona notte»). *1977:* «Необычный день» («Una giornata particolare»), реж. Э. Скола; «Жена-любовница» («Mogliamante»); «Двойное преступление»; («Doppio delitto»). «Прощай, самец» («Ciao maschio»), реж. М. Феррери. *1978:* ТВ фильм «Грязные руки» («Le mani sporche»), реж. Э. Петри, и соав. сц. по Ж. П. Сартру; «Кровавая стычка между двумя мужчинами из-за вдовы. Подозреваются политические мотивы» («Fatto di sangue fra due uomini per causa una vedova. Si sospettano motivi politici»), реж. Л. Вертмюллер; «Такая как ты есть» («Cosi come sei»), реж. А. Латтуада; «Пробка, невероятная история» («L'ingorgo, una storia impossibile».), реж. Л. Коменчини, *1979:* «Неаполитанский детектив» («Giallo Napeletano»); «Терраса» («La terrazza»), реж. Э. Скола; «Город женщин» («La città delle donne»), реж. Ф. Феллини. *1980:* «Шкура» («La pelle»), реж. Л. Кавани. *1981:* «Призрак любви» («Fantasma d'amore»), реж. Д. Ризи. *1982:* «Новый мир» («Ночь Варенны») — «Il mondo nuovo» («La nuit de Varennes»), реж. Э. Скола; «По ту сторону двери» («Oltre la porta»), реж. Л. Кавани; «Габриела» («Gabriela»), в Бразилии, реж. Б. Баррету. *1983:* «Генерал погибшей армии» («Il generale dell'armata morta»); «История Пьеры» («Storia di Piera»), реж. М. Феррери. *1984:* «Генрих IV» («Enrico IV»), реж. М. Беллоккьо; «Две жизни Маттиа Паскаля» («Le due viti di Mattia Pascal»), реж. М. Моничелли. *1985:* «Макароны» («Maccheroni»), реж. Э. Скола; «Джинджер и Фред» («Ginger e Fred»), реж. Ф. Феллини. *1986:* «Злоумышленники, как всегда, остались неизвестны. Двадцать лет спустя» («I soliti ignoti vent'anni dopo»); «Человек под водопадом» («Uomo sotto la cascata»); «Пасечник» («O melissokomos»), Греция — Франция — Италия, реж. Т. Ангелопулос; «Очи черные» («Oci ciornie»), реж. Н. Михалков, приз за роль на МКФ в Канне-87. 1987: «Интервью» («Intervista»), реж. Ф. Феллини; ТВ сериал «Площадь Навона» («Piazza Navona»). *1988:* «Мисс Аризона» («Miss Arizona»), Венгрия — Италия, реж. П. Шандор; «Сплендор» («Splendor»), реж. Э. Скола, *1989:* «Который час?» («Che ora è?»), реж. Э. Скола, приз за роль на МКФ в Венеции.

С. Кудрявцев

Айра Левин

Ребенок Розмари

Глава 3

На следующее утро Розмари по внутреннему телефону позвонила Минни и попросила не приносить питье в одиннадцать: она собирается на улицу и вернется не раньше часа или двух.

— И прекрасно, милая, не волнуйся. Иди погуляй. День хороший, а свежий воздух пойдет тебе на пользу. Звякни мне, когда вернешься; я принесу питье.

День и вправду был хороший: морозный, ясный, солнечный. Розмари медленно шла, наслаждаясь погодой, готовая улыбаться, словно и не было неотступной боли в животе. На каждом углу, позвякивая бубенчиками, в своих обычных костюмах стояли Санта-Клаусы из Армии спасения. Витрины всех магазинов говорили о приближающемся Рождестве. В центре Парк-авеню красовались вереницы украшенных деревьев.

Без четверти одиннадцать Розмари подошла к зданию Сигрэм. Но так как до назначенного часа еще оставалось время и Хатча пока не было видно, она присела на невысокую ограду сквера перед зданием и, подставив лицо солнцу, с наслаждением прислушивалась к торопливым шагам, обрывкам разговоров, к шуму проезжавших мимо легковых машин, грузовиков. Платье, как Розмари впервые с удовольствием отметила, натянулось под пальто на животе; может быть, после ленча она отправится в Блумингдейл взглянуть на платья будущих мам. Она была рада, что Хатчу удалось таким способом вытащить ее на улицу (но о чем он хотел с ней поговорить?); боль, даже неотступная,— это не оправдание для того, чтобы столько времени сидеть дома. Теперь Розмари будет бороться с ней, бороться с помощью воздуха, солнца, движений, больше она не подчинится ей в мрачных стенах Брэмфорда, где из наилучших побуждений о ней заботятся и Минни, и Гай, и Роман. «Прочь, боль,— подумала она.— Я больше не собираюсь мириться с тобой!» Но боль как была, так и осталась; самовнушение не оказало на нее никакого положительного влияния.

Без пяти одиннадцать Розмари подошла к стеклянным дверям здания, куда все время входили и выходили люди. Возможно, у Хатча была еще одна встреча, и он выйдет из здания, подумала Розмари, ведь он же назначил встречу именно здесь, а не где-то еще. Она пыталась, насколько возможно, вглядываться в лица выходивших, в какой-то момент ей показалось, что она увидела его, но выяснилось, что она обозналась. Она все смотрела и смотрела, время от времени поднимаясь на цыпочки. Правда, Розмари не беспокоилась, что пропустит Хатча, потому что знала, что он сам обязательно увидит ее.

Он не пришел ни в пять, ни в десять минут двенадцатого. В четверть двенадцатого Розмари вошла в здание, чтобы взглянуть на список сотрудников в надежде встретить там фамилию, которую Хатч когда-нибудь упоминал, чтобы позвонить этому человеку и навести справки. Для внимательного изучения список оказался чересчур длинным, со слишком большим количеством фамилий; она пробежала взглядом убористо напечатанные колонки и, не обнаружив ничего знакомого, снова вышла на улицу.

Она вернулась к низкой ограде и села на прежнее место, теперь она наблюдала за фасадом здания, изредка бросая взгляд на пологие ступени, ведущие к тротуару. Мужчины

Продолжение. См.: «Искусство кино», 1989, № 11, 12; 1990, № 1, 2.

и женщины встречались с другими мужчинами и женщинами, но Хатча, который почти никогда не опаздывал, по-прежнему не было видно.

В одиннадцать сорок Розмари снова вошла в здание, и один из рабочих посоветовал ей спуститься вниз, где в конце белого коридора, какие обычно бывают в конторах, располагалась симпатичная комната отдыха с черными стульями в современном стиле, абстрактной фреской и единственной телефонной будкой. По телефону разговаривала девушка-негритянка, которая, однако, скоро закончила и вышла, приветливо взглянув на Розмари. Розмари скользнула в будку и набрала номер квартиры. После пятого звонка ответила телефонистка: Розмари никто не звонил, а Гая спрашивал некто Руди Хорн. У нее оставалась еще монетка, и она набрала номер Хатча, полагая, что телефонистка может знать, где он,— Хатч ведь мог оставить для нее какое-то сообщение. После первого же звонка ответил взволнованный женский голос, явно принадлежавший не телефонистке:

— Да?

— Это квартира Эдварда Хатчинса? — спросила Розмари.

— Да. Кто говорит? — По голосу собеседнице Розмари можно было дать не слишком много и не слишком мало, наверное, лет сорок.

— Меня зовут Розмари Вудхаус. В одиннадцать я должна была встретиться с мистером Хатчинсом, но он до сих пор не появился. Вы не знаете, он придет или нет?

Последовала долгая пауза.

— Алло?

— Хатч говорил мне про вас, Розмари. Я Грэйс Кардифф, его знакомая. Прошлой ночью ему стало плохо. Точнее, сегодня рано утром.

У Розмари упало сердце:

— Плохо?

— Да. У него глубокая кома. Врачи пока не могут понять причину. Он в больнице Сент-Винсент.

— Какой ужас. Вчера вечером, около половины одиннадцатого, я говорила с ним, и, судя по голосу, все было нормально.

— Я говорила с ним чуть позже, и мне тоже показалось, что все хорошо. Но его уборщица пришла сегодня утром и нашла его на полу спальни без сознания.

— И они не знают, в чем дело?

— Пока нет. Но еще рано, и я не сомневаюсь, что скоро они найдут причину. А поняв, в чем дело, смогут начать его лечить. Пока же у него полностью отсутствует всякая реакция.

— Какой ужас! А раньше с ним ничего подобного не случалось?

— Никогда. Сейчас я снова еду в больницу. Если вы скажете мне номер, по которому можно позвонить, я сообщу вам, как только будут какие-то перемены.

— Спасибо вам.

Розмари дала свой телефон и спросила, может ли она чем-нибудь помочь.

— Не думаю,— ответила Грэйс Кардифф.— Только что я позвонила его дочерям, и, кажется, это все, что можно сделать, по крайней мере, пока он не придет в сознание. Если будут новости, я вам сообщу.

Розмари вышла из здания Сигрэм, пересекла сквер и, спустившись по ступенькам, пошла на север. Дойдя до угла 53-й стрит, она перешла Парк-авеню и медленно направилась к Мэдисон, размышляя, умрет Хатч или выживет, и если умрет, то будет ли в ее жизни (о, эгоизм!) еще кто-нибудь, на кого бы она смогла вот так же целиком положиться. Розмари думала и про Грэйс Кардифф, которая, судя по голосу, была, наверно, привлекательной женщиной с серебристо-седыми волосами; интересно, был ли у них с Хатчем спокойный роман, как обычно бывает у немолодых уже людей? Розмари надеялась, что да. И возможно, то, что он оказался на пороге смерти — а будет именно так, именно на пороге смерти, но не сама смерть, этого не может быть,— возможно, то, что он оказался на пороге смерти, подтолкнет их обоих к свадьбе, так что все еще обернется к лучшему. Может быть. Может быть.

Она пересекла Мэдисон и где-то между Мэдисон и 5-й стрит, невольно остановилась перед витриной, в которой были выставлены изящные фарфоровые фигурки Марии, младенца, Иосифа, волхвов, пастухов и домашних животных. Она улыбнулась, глядя на

эту сцену, по-прежнему способную пробудить в ней глубокие чувства и переживания; а потом в стекле витрины, которая, как занавес, разделяла ее и святое семейство, увидела собственное отражение: улыбка, обтянутые кожей скулы, как у скелета, и черные круги под глазами — лицо, которое вчера напугало Хатча, а сегодня напугало ее.

— Вот это уж совпадение, так совпадение!

Обернувшись, Розмари увидела приближавшуюся к ней сияющую Минни в белом пальто под кожу, красной шляпе и с неизменными очками на цепочке.

— Я сказала себе: «Пока Розмари гуляет, я тоже могу пойти на улицу докупить к Рождеству то немногое, что мне еще осталось». И вот ты здесь, и я тоже здесь. Похоже, мы с тобой совершенно одинаковые, ходим в одни и те же места, и занятия у нас одинаковые. Э-э, да в чем дело, дорогая? Ты такая грустная и подавленная.

— Я только что услышала плохие новости,— объяснила Розмари.— Один мой друг очень тяжело заболел. Он в больнице.

— Не может быть! Кто?

— Его зовут Эдвард Хатчинс.

— Тот, с которым Роман познакомился вчера днем? Он битый час мне рассказывал, какой это милый, умный человек. Какая жалость! А что с ним?

Розмари рассказала ей.

— Пресвятая богородица! — воскликнула Минни.— Надеюсь, для него это не кончится так же, как для бедной Лили Гардиниа! И врачи даже не могут понять, в чем дело. Что ж, хоть сознались в этом, обычно если они чего-нибудь не знают, то отделываются набором высокопарных латинских слов. Вот тебе мое мнение: если бы деньги тратили не на то, чтобы запускать астронавтов, а на медицинские исследования здесь, на земле, нам бы всем сейчас жилось куда лучше. Ты-то себя ничего чувствуешь?

— Боль немного усилилась.

— Бедняжка. А знаешь что? По-моему, нам пора домой. Что скажешь?

— Нет, нет, вы должны завершить рождественские покупки.

— Вот еще! Целых две недели в запасе. Заткни уши.— Минни поднесла руку ко рту и дунула в свисток, висевший на золотой цепочке у нее на запястье. Раздался пронзительный, режущий слух звук.

К ним подкатило такси.

— Каков сервис, а? — сказала Минни.— Отличное такси.

Вскоре Розмари была дома. И пока Минни одобрительно смотрела на нее, она глотала холодное кислое питье из стакана в зеленую и синюю полоску.

Глава 4

Раньше Розмари ела мясо недоваренным, теперь же почти сырым. Она поджаривала его лишь настолько, чтобы, вынутое из холодильника, оно успевало оттаять и пропитаться соком.

Предпраздничные недели и сами праздники прошли уныло. Боль опять усилилась, стала настолько мучительной, что внутри Розмари словно что-то сломалось — перестал существовать какой-то центр сопротивления, в котором еще жили воспоминания о былом благополучии,— и Розмари перестала реагировать на боль, перестала говорить о ней доктору Сапирштейну, перестала даже в мыслях произносить это слово. Раньше боль была внутри Розмари, теперь же Розмари оказалась внутри нее: боль — это погода на улице, время, весь мир. Безразличную ко всему, измученную, ее все время клонило ко сну, и все чаще ей хотелось есть мясо полусырым.

Она делала то, что было необходимо: готовила, убирала квартиру, посылала рождественские открытки родственникам, вкладывала новенькие деньги в конверты для лифтеров, швейцара, носильщиков и мистера Микласа. Она просматривала газеты и пыталась заинтересоваться надвигающейся общегородской забастовкой транспортников и тем, что студенты сжигают армейские повестки, но никак не могла: все это были известия из какого-то воображаемого мира; помимо кромешного ада — неотступной боли, ничего реального

не было. Гай купил рождественские подарки Минни и Роману; друг другу они решили вообще ничего не покупать. Минни и Роман подарили им подносы.

Гай и Розмари несколько раз ходили в кино неподалеку от дома, но вечерами чаще сидели дома или, миновав коридор, заходили к Минни и Роману, у которых познакомились с несколькими семейными парами, с миссис Сабатини, неизменно приносившей с собой кота, с бывшим зубным врачом доктором Шендом, тем самым, который сделал цепочку для подаренного Розмари амулета с корнем танниса. Все они были людьми пожилыми и к Розмари относились с добротой и заботой, очевидно, замечая, что чувствует она себя далеко не прекрасно. Там бывала и Лаура-Луиза, иногда к компании присоединялся и доктор Сапирштейн. Роман был неутомим в роли хозяина: все время наполнял бокалы, подкидывал новые темы для разговоров. В канун нового года он предложил тост: «За 1966-й. Год первый», который озадачил Розмари, хотя все остальные, казалось, поняли и поддержали его. У нее было такое ощущение, будто она не уловила ссылки на какое-то литературное произведение или политическое событие, впрочем, ей было все равно. Обычно они с Гаем уходили рано. Гай помогал ей лечь и снова возвращался. Он был любимцем женщин, которые не отходили от него, смеясь над его шутками.

Хатч оставался все в том же состоянии глубокой и загадочной комы. Грэйс Кардифф звонила примерно раз в неделю.

— Все по-прежнему. Никаких изменений,— говорила она.— Врачи все еще не могут понять причину. Он может очнуться хоть завтра утром, а может впасть в состояние еще более глубокой комы и вообще не очнуться.

Дважды Розмари ходила в больницу Сент-Винсент и стояла у кровати Хатча, беспомощно глядя на его закрытые глаза, прислушиваясь к едва различимому дыханию. Во время второго визита — это было в начале января — у окна сидела и вышивала по канве его дочь Дорис. Розмари познакомилась с ней год назад в квартире Хатча. Эта невысокая приятная женщина, которой уже перевалило за тридцать, была замужем за шведом — психоаналитиком. К несчастью, она напоминала молодого Хатча в парике.

Дорис не узнала Розмари, а когда та представилась, смущенно извинилась.

— Нет, нет, пожалуйста, не нужно,— сказала с улыбкой Розмари.— Знаю, я выгляжу ужасно.

— Что вы, вы совсем не изменились. У меня ужасная память на лица. Я даже собственных детей путаю, нет, серьезно.

Дорис отложила вышивание, а Розмари подвинула стул и присела рядом. Они обсудили состояние Хатча, посмотрели, как вошла сестра и заменила бутылочку в капельнице, иголка которой была пластырем приклеена к его руке.

— У нас с вами один и тот же гинеколог,— сказала Розмари, когда сестра вышла. Потом они разговаривали о беременности Розмари и о том, какой доктор Сапирштейн известный и знающий врач. Дорис удивилась, узнав, что он осматривает Розмари каждую неделю.

— Меня он принимал только раз в месяц. Почти до самого конца. А там раз в две недели и только потом каждую неделю, это было уже на последнем месяце. Я думала, так принято.

Розмари не знала, что ответить, и Дорис вдруг снова показалась несчастной.

— Думаю, у каждой беременности свои законы.— Дорис заулыбалась, пытаясь сгладить бестактность.

— Вот именно это он мне и говорил.

В тот вечер Розмари рассказала Гаю, что доктор Сапирштейн осматривал Дорис раз в месяц.

— Со мной что-то не так,— заявила она,— и он знал это с самого начала.

— Не говори глупостей,— оборвал ее Гай.— Он бы не скрывал от тебя, а даже если и так, то мне бы он наверняка сказал.

— А он сказал? Он тебе что-нибудь говорил?

— Абсолютно ничего, Роу. Богом клянусь.

— Тогда почему я должна показываться каждую неделю?

— Может быть, теперь у него такой метод. А возможно, он просто более внимателен к тебе, потому что ты подруга Минни и Романа.

— Нет.

— Я не знаю. Его спроси. А вдруг тебя приятнее осматривать, чем ее?

Через два дня Розмари задала этот вопрос доктору Сапирштейну.

— Ах, Розмари, Розмари,— укорял он ее.— Ну что я вам говорил насчет бесед с подружками? Разве я не предупреждал вас, что у каждой беременности свои причуды?

— Да, но...

— И ко всем нужен свой подход. У Дорис Аллерт, когда она пришла ко мне, уже было двое детей и ни разу не возникало никаких осложнений. Ей не нужно было столько внимания, сколько требует женщина, которая рожает впервые.

— Во время первой беременности вы всех пациенток осматриваете каждую неделю?

— Пытаюсь. У вас все в порядке, Розмари. Боли прекратятся совсем скоро.

— Я ем сырое мясо. Только слегка подогретое.

— Еще какие-нибудь странности есть?

— Нет,— Розмари была обескуражена: будто этого мало.

— Чего бы вам ни захотелось, ешьте. Я ведь предупреждал, у вас будут странные желания. В моей практике бывали случаи, когда женщины ели бумагу. И перестаньте беспокоиться. Я ничего не скрываю от своих пациенток, иначе жизнь становится уж слишком запутанной. Я говорю вам правду. Договорились?

Она кивнула.

— Привет от меня Минни и Роману. И, конечно, Гаю.

Розмари принялась за второй том «Упадка и разрушения» и начала вязать Гаю полосатый — красный с оранжевым — шарф для репетиций. Назревавшая забастовка транспортников наконец началась, правда, они с Гаем этого почти не почувствовали, так как большую часть времени проводили дома. Под вечер из окна эркера они смотрели на медленно движущуюся толпу далеко внизу.

— Пешочком,— говорил Гай.— Пешочком, деревенщина. Домой, домой, да побыстрее!

Вскоре после того как Розмари рассказала доктору Сапирштейну про свою страсть к сырому мясу, она поймала себя на том, что жует сырое цыплячье сердце, из которого капает кровь. Это было на кухне в чётыре пятнадцать ночи. Розмари посмотрела на себя в боковую стенку миксера — ее внимание привлекло собственное движущееся отражение — потом перевела взгляд на свою руку, на окровавленные пальцы, сжимавшие ту часть сердца, которую она еще не успела съесть. Через секунду она подошла к помойному ведру, выкинула сердце, пустила воду и сполоснула руку. Потом, не закрывая кран, она наклонилась над мойкой, и ее начало рвать.

Когда все кончилось, она выпила воды, вымыла лицо и руки, сполоснула душиком мойку. Она закрыла кран, вытерлась и постояла в раздумье; затем выдвинула один из ящиков, достала блокнот и карандаш, подошла к столу, села и начала писать.

Около семи вошел Гай в пижаме. На столе перед Розмари лежали раскрытыми кулинарные советы журнала «Лайф», она переписывала какой-то рецепт.

— Какого черта ты здесь делаешь? — спросил Гай.

Она взглянула на него.

— Составляю меню. Для вечера. Двадцать второго января мы устраиваем вечер. Через субботу.— Покопавшись в листках бумаги на столе, она выбрала один.— Мы приглашаем Элизу Данстон с мужем, Джоан с кавалером, Джимми и Тайгер, Аллана с девушкой, Лу и Клаудиу, Ченов, Уэнделлов, Ди Бертийона с девушкой, если ты не против, Майка и Педро. Боба и Тэу Гудмен, Каппов,— она указала туда, где жили Каппы,— и Дорис и Акселя Аллерт, если они придут. Это дочь Хатча.

— Знаю.

Розмари положила листок на стол.

— Минни и Роман не приглашаются. Лаура-Луиза тоже. Не приглашаются ни Фаунтены, ни Гилморы, ни Уизы. Ни доктор Сапирштейн. Это особый вечер. Чтобы попасть в число приглашенных, надо быть моложе шестидесяти.

— Уф,— выдохнул Гай.— Я уж было подумал, что тоже не попаду.

— Нет, ты попадешь. Ты бармен.

— Здорово. Ты правда думаешь, что это такая великолепная мысль?

— Я думаю, что это моя лучшая мысль за многие месяцы.

— А тебе не кажется, что лучше сначала спросить Сапирштейна?

— Зачем? Я всего-навсего хочу устроить вечеринку, я же не собираюсь переплывать Английский канал или взбираться на Анапурну?

Гай подошел к мойке и открыл кран.

— Знаешь, у меня уже будут репетиции. Мы начинаем семнадцатого.

— Тебе ничего не придется делать. Только приходи домой и будь очарователен.

— И позаботься о выпивке.— Он закрутил кран, поднял стакан и выпил.

— Давай наймем бармена. Того, которого приглашали Джоан и Дик. А когда ты захочешь спать, я всех выгоню.

Гай, обернувшись, посмотрел на нее.

— Я хочу видеть их, а не Минни и Романа. Я устала от Минни и Романа.

Он отвел от нее взгляд, уставился в пол, а потом снова посмотрел ей в глаза.

— А как же боли? — спросил он.

Розмари сухо усмехнулась.

— Разве ты не знаешь? Не сегодня-завтра они прекратятся. Так мне сказал доктор Сапирштейн.

Все были готовы прийти, отказались только Аллерты (из-за Хатча) и Чены, которые как раз в это время будут в Лондоне фотографировать Чарли Чаплина. Тот бармен сам прийти не смог, но назвал другого, который был свободен. Розмари отнесла в чистку просторное коричневое бархатное платье, в котором будет принимать гостей, договорилась с парикмахером, заказала вино, виски, лед и все ингредиенты для чилийской запеканки из даров моря под названием «чупе».

В четверг утром, за несколько дней до вечеринки Розмари раскладывала по разным кучкам мясо крабов и хвосты омаров.

— Как интересно! — воскликнула Минни, заглядывая в кухню.— Что это такое?

Розмари, стоя в проеме входной двери с холодным полосатым стаканом в руке, объяснила ей.

— Я это все заморожу, а в субботу вечером приготовлю. У нас будут гости.

— О, ты чувствуешь себя в состоянии принимать гостей?

— Да. Это наши старые друзья, которых мы очень давно не видели. Они еще даже не знают, что я беременна.

— Если хочешь, я с удовольствием помогу. Я бы смогла подавать еду.

— Спасибо, очень мило с вашей стороны, но я действительно в состоянии справиться сама. Будет шведский стол, и почти ничего не придется делать.

— Я бы могла помочь с пальто.

— Нет, Минни, вы и так для меня столько делаете. Правда.

— Ну что же, если передумаешь, дай знать. А теперь выпей.

Розмари посмотрела на стакан, который держала в руке.

— Пожалуй, нет,— она взглянула на Минни.— Не сейчас. Я выпью позже и принесу вам стакан.

— Нельзя, чтобы он долго стоял.

— Я не буду долго тянуть. Идите, возвращайтесь к себе, а попозже я принесу стакан.

— Я подожду, чтобы тебе не ходить лишний раз.

— Не нужно,— сказала Розмари.— Я очень нервничаю, если на меня смотрят, когда я готовлю. Чуть позже я выйду в город и все равно буду проходить мимо вашей двери.

— Ты собираешься в город?

— За покупками. Не тратьте на меня время. Вы слишком добры ко мне, правда.

Минни отступила.

— Не тяни слишком долго. Иначе все витамины пропадут.

Розмари закрыла дверь. Она пошла на кухню, на секунду замерла со стаканом в руке, а потом подошла к мойке и опрокинула стакан, из которого прямо в трубу потекла светло-зеленая струйка.

Мурлыча что-то, Розмари, довольная собой, доделала чупе. А когда прикрытая запеканка уже стояла в морозильнике, она принялась готовить свой собственный напиток из молока,

сливок, яйца, сахара и хереса. Когда она взболтала все это в закрытой банке и вылила в стакан, получилась темно-желтая аппетитная жидкость.

— Держись, Дэвид-или-Аманда, — сказала Розмари и попробовала напиток, который ей очень понравился.

Глава 5

Некоторое время после половины десятого казалось, что никто не придет. Гай кинул в камин еще один брикет угля, положил щипцы на полку и вытер платком руки. Выйдя из кухни в своем коричневом бархате, с только что уложенными волосами, Розмари замерла, испытав обычную боль; находившийся у двери в спальню бармен нашел себе занятие и совершал какие-то манипуляции с лимонной кожурой, салфетками, стаканами и бутылками. Это был Ренато, преуспевающего вида итальянец, производивший впечатление человека, который работает барменом только ради времяпрепровождения и бросит это занятие, как только оно ему надоест еще больше, чем сейчас.

А потом пришли Уэнделлы, Тед и Кэрол, через минуту Элиза Данстон и ее муж Хью, который немного прихрамывал. За ними Аллан Стоун, менеджер Гая, с очаровательной негритянкой-манекенщицей по имени Рэйн Морган, Джимми и Тайгер, Лу и Клаудиа Камфорт и брат Клаудии Скотт.

Гай складывал пальто на кровать; Ренато быстро смешивал напитки, ему, казалось, было уже не так скучно. Розмари всех представляла:

— Джимми, Тайгер, Рэйн, Аллан, Элиза, Хью, Кэрол, Тед,— это Клаудиа, Лу и Скотт.

Боб и Тэа Гудмен привели с собой еще одну пару — Пегги и Стэна Килер.

— Ну, конечно, можно,— успокоила их Розмари.— Не говори глупостей, чем больше народу, тем веселее!

Каппы пришли без пальто.

— Ну и путешествие! — сказал мистер Капп.— Автобус, три пересадки на поезде да еще паром! Мы вышли пять часов назад!

— Можно я здесь все посмотрю? — попросила Клаудиа.— Если и остальное столь же чудесно, зарежусь.

Майк и Педро принесли букеты ярко-красных роз. Педро, прижавшись щекой к щеке Розмари, пробормотал:

— Заставь его накормить тебя, детка; ты похожа на пузырек с йодом.

Розмари снова начала:

— Филлис, Бернард, Пегги, Стэн, Тэа, Боб, Лу, Скотт, Кэрол...

Она отнесла розы на кухню. Вошла Элиза с бокалом в руке и искусственной сигаретой в зубах (она пыталась бросить курить).

— Ты такая счастливая,— вздохнула она.— Это лучшая квартира, которую мне когда-либо доводилось видеть. Ты только посмотри на эту кухню. Роузи, ты хорошо себя чувствуешь? У тебя немного усталый вид.

— Спасибо, что ты так мягко выразилась. Я себя чувствую плохо, но все будет хорошо. Я беременна.

— Правда? Как здорово! Когда?

— 28 июня. В пятницу будет пятый месяц.

— Как здорово! А как тебе доктор Хилл? Ну разве он не сказочный принц всего западного мира?

— Да, но я больше не хожу к нему.

— Да что ты!

— Я теперь под наблюдением врача по фамилии Сапирштейн, он постарше.

— Но зачем? Неужели он лучше Хилла?

— Он широко известен. И потом это друг наших друзей,— пояснила Розмари.

Заглянул Гай.

— Поздравляю, папочка,— сказала Элиза.

— Спасибо. Для нас это была пара пустяков. Соус отнести, Роу?

— Да, пожалуйста. Посмотри, какие розы! Это Майк и Педро принесли.

Гай взял со стола поднос с крекерами и миску с бледно-розовым соусом.

— Захвати, пожалуйста, вторую,— попросил он Элизу.

— Конечно,— она взяла миску и последовала за ним.

— Сейчас приду,— крикнула Розмари.

Ди Бертийон привел актрису Порцию Хэйнз, а Джоан позвонила, сказав, что они с кавалером застряли на другой вечеринке и будут через полчаса.

— Ах ты дрянная, скверная, скрытная девчонка! — воскликнула Тайгер, схватила Розмари и поцеловала.

— Кто ждет ребенка? — спросил кто-то, и кто-то ответил:

— Розмари.

Она поставила одну вазу с цветами на каминную полку.

— Поздравляю,— проговорила Рэйн Морган.— Насколько я понимаю, вы беременны.

Другую вазу она отнесла на туалетный столик в спальне. Когда Розмари вышла, Ренато приготовил ей виски с водой.

— Сначала я готовлю крепкие, чтобы всем стало весело,— объяснил он,— а потом перехожу на легкие и экономлю.

Майк подавал ей знаки поверх голов и одними губами произнес: «Поздравляю». Розмари улыбнулась и так же одними губами ответила: «Спасибо».

— Здесь жили сестры Тренч,— сообщил кто-то, а Бернард Капп добавил:

— И Адриан Маркато, и Кит Кеннеди.

— И Перл Эймз,— подхватила Филлис Капп.

— Сестры Трент? — переспросил Джимми.

— Тренч,— поправила Филлис.— Они питались маленькими детьми.

— Не просто питались,— уточнил Педро.— А просто-таки ели их.

Розмари закрыла глаза и задержала дыхание, когда боль с новой силой пронзила ее. Возможно, это спиртное; она отодвинула от себя бокал.

— С тобой все в порядке? — спросила Клаудиа.

— Да, все хорошо,— Розмари улыбнулась.— Небольшая судорога.

Гай беседовал с Тайгер, Порцией Хэйнз и Ди.

— Пока слишком рано,— говорил он.— Мы всего шесть дней как репетируем. Правда, когда смотришь на сцене, все выглядит намного лучше, чем когда читаешь.

— Едва ли возможно, чтобы выглядело еще хуже,— вставила Тайгер.— Слушай-ка, а что с тем другим? Он все еще не видит?

— Не знаю,— отрезал Гай.

— Дональд Бомгарт? Ты-то его знаешь, Тайгер. Это тот молодой человек, который живет с Зоу Пайпер,— напомнила Порция.

— Ах, так это он? — удивилась Тайгер.— Я и не догадывалась, что я его знаю.

— Сейчас он пишет отличную пьесу,— продолжала Порция.— По крайней мере, первые две сцены отлично получились.

— Он все еще слепой? — спросила Розмари.

— Да,— подтвердила Порция.— Они уже почти и не надеются. Он испытывает адские муки, пытаясь привыкнуть к своему теперешнему состоянию. Но в результате рождается эта великолепная пьеса. Он диктует, а Зоу пишет.

Подошла Джоан с кавалером. Она взяла Розмари за руку и с перепуганным видом оттащила в сторону:

— Что с тобой? Что произошло?

— Ничего не произошло. Я беременна, вот и все.

Розмари вместе с Тайгер перемешивали на кухне салат, когда вошли, прикрыв за собой дверь, Джоан и Элиза.

— Как, ты говоришь, зовут твоего доктора? — начала Элиза.

— Сапирштейн.

— И он доволен твоим состоянием? — допытывалась Джоан.

Розмари кивнула.

— Клаудиа сказала, у тебя недавно были судороги?

— У меня боли,— объяснила Розмари.— Но скоро они пройдут. В этом нет ничего особенного.

— Какие боли? — уточнила Тайгер.

— Ну... боли. Такая острая боль. Это потому что таз увеличивается, а суставы недостаточно эластичны.

— Роузи,— возразила Элиза,— у меня случалось такое, даже дважды, но при этом судороги в ногах бывают всего лишь несколько дней.

— У всех по-разному.— Розмари подцепила салат двумя деревянными ложками и снова уронила его в миску.— Каждая беременность отличается от других.

— Но не в такой же степени,— не унималась Джоан.— Ты похожа на Мисс Концлагерь-1966. Ты уверена, что этот врач знает, что делает?

Розмари зарыдала, тихо, как побежденная, оставив ложки в салате.

— Господи,— пробормотала Джоан и взглянула на Тайгер, взывая о помощи. Та дотронулась до плеча Розмари:

— Ну, не плачь, Розмари. Ну, не надо...

— Хорошо. Даже очень хорошо,— сказала Элиза.— Пусть поплачет. Она целый вечер была в таком напряжении, как... как я не знаю кто.

Розмари плакала, по щеке поплыла черная краска. Элиза усадила ее на стул, Тайгер взяла из рук ложки и отодвинула миску с салатом на дальний конец стола.

Дверь хотели открыть, но Джоан подбежала и удержала ее. Это был Гай.

— Эй, дайте войти.

— Прости,— возразила Джоан,— только девушки.

— Дай же мне поговорить с Розмари.

— Не могу, она занята.

— Послушай, мне надо вымыть рюмки.

— Иди в ванную.— Она надавила на дверь плечом, а когда та закрылась, прислонилась к ней.

— Черт возьми, открой же дверь,— снова раздался голос Гая с другой стороны.

Опустив голову, Розмари продолжала плакать, плечи вздрагивали, руки безвольно лежали на коленях. Элиза сидела на корточках и то и дело вытирала ей щеки концом полотенца; Тайгер гладила ее волосы, обнимала содрогавшиеся от рыданий плечи.

Розмари стала затихать.

— Так сильно болит,— всхлипнула Розмари. Она подняла голову.— И я так боюсь, что ребенок умрет.

— Он хоть чем-нибудь тебе помогает? — спросила Элиза.— Дает какие-нибудь лекарства, как-нибудь лечит?

— Ничего, совсем ничего.

— Когда это началось? — поинтересовалась Тайгер.

Розмари зарыдала.

— Когда начались боли, Роузи? — повторила вопрос Элиза.

— Еще до Дня Благодарения. В ноябре.

— В ноябре? — переспросила Элиза.

— Что? — воскликнула стоявшая у двери Джоан.

Тайгер возмутилась:

— У тебя боли с ноября, и он ничего не делает?

— Он говорит, что пройдет.

— Он другого врача приглашал осмотреть тебя? — спросила Джоан.

Розмари отрицательно покачала головой.

— Он очень хороший врач,— сказала она, когда Элиза снова вытерла ей щеки.— Его хорошо знают. Его показывали по телевизору.

— Похоже, это кретин с садистскими наклонностями, Розмари,— заявила Тайгер.

— Такая боль — признак того, что что-то не так,— размышляла Элиза.— Не хотелось бы волновать тебя, но сходи к доктору Хиллу, пусть он тебя посмотрит. Пусть тебя посмотрит хоть кто-нибудь, кроме этого...

— Этого кретина,— закончила Тайгер.

— Не может быть, чтобы, заставляя тебя так страдать, он был прав,— заявила Элиза.

— Аборт я делать не стану.

Джоан, отшатнувшись от двери, наклонилась в их сторону и прошептала:

— Никто тебе и не предлагает делать аборт! Просто сходи к другому врачу, только и всего.

Розмари взяла у Элизы полотенце и приложила по очереди к каждому глазу.

— Он предупреждал, что так будет,— Розмари посмотрела на запачканное тушью полотенце.— Что мои подруги будут говорить, будто у них беременность протекала нормально, а у меня нет.

— Что ты хочешь этим сказать? — не поняла Тайгер.

Розмари взглянула на нее.

— Он велел мне не слушать, что будут говорить подруги.

— Нет, ты уж послушай! — возразила Тайгер.— Разве может врач давать такие пакостные советы?

— Мы ведь только хотим, чтобы ты перепроверилась у другого врача,— объяснила Элиза.— Думаю, ни один уважающий себя доктор не будет возражать против того, что может успокоить его пациента.

— Непременно сходи. Прямо в понедельник,— настаивала Джоан.

— Хорошо,— согласилась Розмари.

— Обещаешь? — спросила Элиза.

Розмари кивнула.

— Обещаю.— Она улыбнулась Элизе, Тайгер и Джоан.— Мне намного лучше. Спасибо.

— Вид-то у тебя намного хуже,— заметила Тайгер, открывая сумочку.— Подкрась глаза. Вообще намажься.— Она выложила на стол перед Розмари кучу разной косметики.

— Только посмотрите на мое платье,— заохала Розмари.

— Мокрая тряпка,— констатировала Элиза и, взяв полотенце, направилась с ним к мойке.

— Чесночный хлеб! — воскликнула Розмари.

— Вынуть или поставить? — уточнила Джоан.

— Поставить.— Щеточкой для туши Розмари указала на две завернутые в фольгу булки на холодильнике.

Тайгер принялась мешать салат, а Элиза почистила платье на коленях Розмари.

— Когда в следующий раз соберешься реветь, не надевай бархат,— посоветовала она.

Вошел Гай и посмотрел на них.

Тайгер сообщила:

— Мы тут торгуем косметическими секретами. Тебе не нужно?

— У тебя все нормально? — обратился он к Розмари.

— Да, отлично,— сказала она с улыбкой.

— Испачкались подливкой для салата,— объяснила Элиза.

— А как, по-вашему, можно ли работникам кухни получить какую-нибудь выпивку? — поинтересовалась Джоан.

Чупе имело большой успех, как, впрочем, и салат. (Тайгер шепнула Розмари: «Это слезы придают ему особый смак».)

Ренато нахваливал вино, открывая его театральным жестом, и торжественно подавал гостям.

Брат Клаудии Скотт сидел в кабинете и, поставив тарелку на одно колено, говорил:

— Его зовут Элтайзер, он живет в... по-моему, в Атланте. Он считает, что смерть господа — это важнейшее историческое событие нашего времени, наших дней, что Бог в буквальном смысле умер.

Каппы, Рэйн Морган и Боб Гудмен сидели, слушали и ели.

Стоявший у окна в гостиной Джимми заметил:

— Э-э, да ведь снег начинается.

Стэн Килер рассказал целую серию злых польских анекдотов, над которыми Розмари громко смеялась.

— Не пей слишком много,— пробормотал Гай за ее спиной.

Она повернулась к Гаю и, показывая бокал, все еще смеясь, проговорила:

— Это всего лишь имбирное пиво.

Кавалер Джоан, которому шел уже шестой десяток, устроился на полу рядом с ее стулом и, задрав голову, серьезно разговаривал с Джоан, поглаживая ее ноги. Элиза беседовала с Педро, он кивал, а сам наблюдал за Майком и Алланом, находившимися в другом конце комнаты. Клаудиа начала гадать по руке.

Оставалось маловато виски, всего же остального было еще предостаточно.

Розмари подала кофе, выкинула окурки из пепельниц, сполоснула бокалы. Тайгер и Кэрол Уэнделл помогали ей.

Потом она сидела с Хью Данстоном, пила кофе и смотрела в окно, как падает снег, целая бесконечная армия больших мокрых снежинок; иногда какая-нибудь одна, отделившись от остальных, попадала на ромбовидное оконное стекло, ползла по нему вниз и таяла по пути.

— Каждый год клятвенно обещаю себе уехать из города,— сказал Хью Данстон,— подальше от всяких там преступлений, шума. И каждый год или снег идет, или «Нью-Йоркер» устраивает фестиваль Богарта, и вот я все еще здесь.

Розмари улыбнулась, глядя на снег:

— Вот почему мне и хотелось эту квартиру: сидишь и смотришь, как падает снег, а в комнате горит камин.

Хью взглянул на нее.

— Не сомневаюсь, ты все еще читаешь Диккенса.

— Конечно. Никто не отказывается от Диккенса.

Подошел Гай, который разыскивал Розмари.

— Боб и Тэа уходят,— сообщил он.

К двум часам все разошлись, и они остались одни в гостиной, где повсюду стояли грязные стаканы, переполненные пепельницы, валялись использованные салфетки. («Не забудь,— шепнула, уходя, Элиза.)

— Теперь не остается ничего другого, как переехать.— заявил Гай.

— Гай!

— Что?

— Я иду к доктору Хиллу. В понедельник утром.

Он ничего не сказал, только посмотрел на нее.

— Я хочу, чтобы он осмотрел меня. Доктор Сапирштейн или врет, или он... не знаю, не в своем уме. Такая боль — признак того, что что-то не в порядке.

— Розмари...

— И я больше не пью то, что приносит Минни. Я хочу принимать витамины в таблетках, как все остальные. Я уже три дня не пью. Я заставляю ее оставлять питье здесь, а потом я его выливаю.

— Ты...

— Вместо него я сама себе готовлю питье.

Не скрывая своего негодования и удивления, он закричал на нее, указывая рукой за спину в направлении кухни:

— Так вот чему тебя там учили эти суки! Вот что они тебе сегодня насоветовали! Сменить врача, да?

— Это мои друзья. И не называй их суками.

— Это сборище не слишком умных сук, которым не следовало бы совать свой чертов нос в чужие дела.

— Они только сказали, чтобы я проконсультировалась у кого-нибудь еще.

— У тебя же лучший врач в Нью-Йорке, Розмари. Хочешь знать, кто такой доктор Хилл? Чарли Ничтожество, вот он кто.

— Я уже устала слушать, как великолепен доктор Сапирштейн.— Розмари заплакала.— Ведь боли начались у меня еще до Дня Благодарения, а он только и делает, что твердит, будто они скоро кончатся.

— Ты не сменишь врача. Тогда нам придется платить и Сапирштейну, и Хиллу. Об этом не может быть и речи.

— Я не собираюсь менять. Я только хочу, чтобы Хилл осмотрел меня и высказал свое мнение.

— Я этого не допущу. Это... это несправедливо по отношению к доктору Сапирштейну.

— Несправедливо по отношению... Да о чем ты говоришь? А как насчет справедливости ко мне?

— Хочешь знать еще чье-нибудь мнение? Ладно. Скажи Сапирштейну, пусть он решит, кто это будет. Будь хотя бы настолько почтительна с лучшим специалистом.

— Я хочу доктора Хилла. Если ты не будешь платить, я сама стану платить за...— Она осеклась на полуслове и замерла, как парализованная, совершенно неподвижная. В уголок губ скатилась слеза.

— Роу?

Боль исчезла. Ее больше не было. Будто испортившийся гудок автомобиля, который наконец починили. Будто что-то такое, что, прекратившись, исчезает, исчезает навсегда и, слава тебе господи, уже никогда больше не возвращается. Прекратилось, и точка, и, о боже, как хорошо ей, наверно, будет, как только она отдышится.

— Роу? — Гай с беспокойством сделал шаг в ее сторону.

— Кончилась,— сказала она.— Боль.

— Кончилась?

— Только что.— Ей удалось улыбнуться ему.— Она кончилась. Вот так вот просто.— Розмари закрыла глаза и глубоко вздохнула, а потом еще глубже, так глубоко, как не могла позволить себе дышать уже целую вечность. Еще со Дня Благодарения.

Когда она открыла глаза, Гай все еще смотрел на нее, все еще нервничал.

— Что там было в напитке, который ты себе готовила?

У нее упало сердце. Она убила ребенка. Хересом. Или тухлым яйцом. Или неудачным сочетанием. Ребенок умер, боль прекратилась. Боль — это ребенок, а она убила его своей самонадеянностью.

— Яйцо,— сказала она.— Молоко. Сливки. Сахар.— Она замолчала, вытерла щеку, взглянула на него.— Херес.— Она попыталась произнести слово так, чтобы в нем не чувствовалось яда.

— Сколько хереса?

Что-то пошевелилось у нее внутри.

— Много?

И снова что-то как будто сдвинулось у нее там, внутри, где раньше все было сковано неотступной болью. Приятное, щекочущее ощущение. Она хихикнула.

— Розмари, ради всего святого, сколько?

— Он жив,— сказала она и снова хихикнула.— Он шевелится. С ним все в порядке, он не умер. Он шевелится.— Она посмотрела на свой скрытый коричневым бархатом живот, положила на него руки и слегка надавила. Теперь она почувствовала пинки двух рук или двух ног, одна тут, а другая вот здесь.

Не глядя на Гая, она щелкнула пальцами, чтобы он дал ей свою руку. Он приблизился.

— Чувствуешь? — спросила она, взглянув не него.— Вот опять, чувствуешь?

Побледнев, он резко отдернул руку.

— Да, да, я почувствовал.

— Нечего бояться,— сказала она со смехом.— Он не укусит.

— Чудесно.

— Правда же? — Она, глядя на него, снова положила ладони на живот.— Он жив. Он шевелится. Он там.

— Я немного приберу весь этот хаос.— Гай взял пепельницу, бокал, потом еще один.

— Ну ладно, Дэвид-или-Аманда,— сказала Розмари,— ты уже известил нас о своем существовании, а теперь, будь добр, успокойся и дай мамочке заняться уборкой.— Она засмеялась.— Боже мой, он такой неугомонный! Значит, мальчик, правда? Ладно, спокойно,— продолжала она.— У тебя еще пять месяцев в запасе, так что побереги энергию,— смеясь, она попросила: — Поговори с ним, Гай, ты его отец. Скажи, чтоб не был таким энергичным.

И она смеялась, хохотала, плакала, обхватив живот обеими руками.

Глава 6

Теперь было настолько же хорошо, насколько раньше было плохо. Когда ушла боль, пришел сон, глубокий десятичасовой сон без сновидений; а вместе со сном пришло чувство голода: хотелось мяса, не сырого, а вареного, хотелось яиц, овощей, фруктов, молока. Уже через несколько дней лицо Розмари округлилось, перестало походить на

череп скелета; через несколько недель она выглядела, как подобает беременной женщине: цветущая, здоровая, гордая, красивая, как никогда.

Розмари теперь осушала стакан, как только Минни приносила питье, не оставляя ни одной холодной капельки, словно это был некий ритуал, которым она отгоняла воспоминания о тех минутах, когда думала, что убила ребенка. Вместе с питьем она получала теперь еще и белый сладкий песочный пирожок, похожий на марципан; его она тоже сразу съедала и не только потому, что ей нравился напоминающий конфетку вкус, но и потому, что решила быть самой добросовестной будущей мамочкой на свете.

Доктор Сапирштейн мог бы проявлять признаки самодовольства, узнав, что боль исчезла, но не проявлял, храни его бог. Он только заметил: «Да, пора бы»,— и прижал стетоскоп к теперь уже хорошо заметному животу Розмари. Слушая, как шевелится ребенок, он выказывал возбуждение, странное для человека, который помог появиться на свет уже сотням и сотням младенцев. Наверное, в том, что он каждый раз испытывает такую радость, словно все происходит впервые, и заключается разница между великим и просто хорошим гинекологом.

Розмари купила одежду для беременных: черное платье с накидкой, бежевый костюм, красное платье в белый горошек. Через две недели после своей вечеринки они с Гаем отправились в гости к Лу и Клаудии Камфорт.

— Никак не привыкну к тому, что ты так изменилась,— сказала Клаудиа, держа ее за руки.— Ты выглядишь в десять раз лучше, Розмари! В сто раз!

А жившая через коридор от них миссис Гульд заметила:

— Знаете, еще несколько недель назад мы очень беспокоились о вас; вы казались такой осунувшейся и озабоченной. А теперь вы словно совсем другой человек, нет, правда. Как раз вчера вечером Артур говорил о том, как вы изменились.

— Теперь я себя намного лучше чувствую,— объяснила Розмари.— Бывает, что беременность плохо начинается, но хорошо кончается, а бывает наоборот. Я рада, что все плохое было у меня вначале и уже прошло.

Теперь она ощущала и слабые боли, которые раньше вытесняла одна сильная боль — ныли спинные мышцы, набухшая грудь,— но обо всем этом говорилось как о типичном в той самой книжечке в мягкой обложке, которую заставил выкинуть доктор Сапирштейн; да и по ощущению они казались нормальными, лишь усиливая, а не уменьшая сознание благополучия. От соли по-прежнему тошнило. Но в конечном счете что такое соль?

В середине февраля спектакль Гая, в котором дважды менялся режиссер и трижды название, наконец пошел в Филадельфии. Доктор Сапирштейн не разрешил Розмари поехать вместе с Гаем заранее, и поэтому в день премьеры она с Минни, Романом, Джимми и Тайгер отправилась в Филадельфию в старом «паккарде» Джимми. Путешествие было далеко не радостным. Розмари, Джимми и Тайгер видели прогон спектакля на пустой сцене еще до отъезда труппы из Нью-Йорка и не очень верили в успех. Самое большое, на что они уповали — это что один или два критика выделят и похвалят Гая; надежда, которую Роман поддерживал, вспоминая случаи, когда великих актеров замечали в средних и даже плохих пьесах.

Несмотря на костюмы, декорации и световые эффекты, пьеса оставалась все такой же скучной и многословной; участники состоявшейся после представления вечеринки раскололись на маленькие группки, где царило молчаливое уныние. Прилетевшая из Монреаля мать Гая убеждала их группу, что и Гай был великолепен, и пьеса великолепна. Маленькая, живая, светловолосая, она, обращаясь к Розмари, Аллану Стоуну, Джимми и Тайгер, к самому Гаю, к Минни и Роману, щебетала о том, насколько она уверена в успехе. Роман и Минни безмятежно улыбались, остальные сидели в напряженном молчании. Розмари считала, что Гай играл не просто хорошо, а великолепно, но у нее было точно такое же мнение и когда она видела его в «Лютере» и в «Никто не любит альбатроса»; однако ни та, ни другая работа не заставила критиков обратить на Гая внимание.

После полуночи стало известно содержание двух рецензий; в обеих поносили пьесу и осыпали похвалами Гая, один из авторов посвятил ему целых два абзаца. Третья рецензия появилась утром и была озаглавлена «Блистательная игра — украшение новой трагикомедии». В ней говорилось о Гае как о «практически неизвестном, но необыкновенно одаренном молодом актере», которого «наверняка ждут более яркие и значительные роли».

По дороге назад в Нью-Йорк настроение было куда более радостное.

Пока Гай отсутствовал, забот у Розмари хватало. Пришло время, наконец, заказать

белые с желтым обои для детской, колыбельку, комод и ванночку. Нужно было написать письма, которые она уже так долго собиралась отправить, да все откладывала,— сообщить в них родным все новости; нужно было купить одежду ребенку и еще какую-нибудь одежду для себя; принять самые разные решения, например, каким будет объявление о рождении, как она будет кормить — грудью или из бутылочки, и, конечно, имя, имя, имя... Эндрю, или Дуглас, или Дэвид; Аманда, или Дженни, или Хоуп.

И, кроме того, нужно было делать упражнения утром и вечером, ведь рожать она хотела сама естественным путем. В этом вопросе она была категорична, и доктор Сапирштейн поддерживал ее от всего сердца. Анестезию он ей сделает лишь в самый последний момент и то, если только она попросит. Лежа на полу она поднимала ноги и держала их в воздухе, считая до десяти; она училась легко и глубоко дышать, представляя себе тот победный миг, когда она увидит, как ее вспотевшее тело прекрасно помогает ему, как бы его ни звали, дюйм за дюймом появиться на свет.

Вечера она проводила у Минни и Романа, один раз была у Каппов, один раз у Хью и Элизы Данстон.

— У тебя еще нет сиделки? — удивилась Элиза.— Об этом нужно было давным-давно позаботиться, теперь уж, наверно, все заняты.

Но доктор Сапирштейн, которому она на следующий же день позвонила по этому поводу, сказал, что уже договорился с очень хорошей сиделкой, которая пробудет с ней после родов сколько потребуется. Разве он ей еще не говорил? Мисс Фицпатрик, одна из лучших.

Гай звонил каждые два-три дня вечерами после спектакля. Он сообщал о том, какие вносились изменения и как восторгалась им «Вэрайэти»; она рассказывала ему про мисс Фицпатрик, про обои, про то, что Лаура-Луиза вяжет пинетки по неправильной выкройке.

Спектакль перестал делать сборы после пятнадцати представлений, и Гай снова был дома, однако, через два дня уехал в Калифорнию на кинопробу по приглашению «Уорнер Бразерс». А потом он окончательно вернулся домой, где его ждали две великолепные роли на будущий сезон — любая на выбор,— к тому же нужно было сыграть в тринадцати получасовых сериях «Гринич-виллидж». «Уорнер Бразерс» сделала ему какое-то предложение, но Аллан его отклонил.

Ребенок бил ножками, как дьявол. Розмари велела ему прекратить, а то она тоже начнет драться.

Муж Маргарет, ее сестры, позвонил сообщить о рождении Кевина Майкла, восьми фунтов весом, а чуть позже пришла их слишком изобретательная открытка — ярко-розовый младенец извещал в мегафон о своем имени, росте, весе и дате рождения. («А группа крови?» — съязвил Гай). Розмари остановилась на простых открытках, где будут указаны только имя ребенка, имена родителей и дата. И это будет Эндрю Джон или Дженнифер Сьюзан. И только так. И кормить только грудью, никаких бутылочек.

Они переставили телевизор в гостиную, а остальную мебель из кабинета роздали друзьям, которым она могла пригодиться. Доставленные обои оказались великолепными, и их тут же наклеили; привезли колыбельку, комод и ванночку и расставили сначала в одном порядке, потом в другом. В комод Розмари сложила одеяльца, непромокаемые штанишки и рубашечки; разглядывая их, невозможно было удержаться от смеха, до того они были крохотные.

— Эндрю Джон Вудхаус, прекрати! — приказала она.— У тебя еще целых два месяца!

Они отпраздновали вторую годовщину свадьбы и тридцатитрехлетие Гая, устроили еще одну вечеринку — обед для Данстонов, Ченов, Джимми и Тайгер.

Живот у Розмари становился все больше и больше.

В конце мая, когда пошел уже девятый месяц, она собрала небольшой чемоданчик, куда сложила все, что ей понадобится в больнице — ночные рубашки, послеродовый лифчик, новый стеганый домашний халат и т. п.,— и поставила наготове у двери в спальню.

Третьего июня в пятницу на койке в больнице Сент-Винсент умер Хатч. Об этом сообщил Аксель Аллерт, муж дочери Хатча, который позвонил Розмари в субботу утром. Он сказал, что во вторник в одиннадцать утра в Центре Этической культуры на 64-й Западной стрит состоится панихида.

Розмари плакала отчасти потому, что Хатч умер, отчасти потому, что в последние месяцы почти совсем забыла о нем и теперь чувствовала себя так, будто приблизила его конец. Раз или два звонила Грэйс Кардифф, один раз Розмари позвонила Дорис Аллерт, но навещать Хатча она не ходила; в этом, казалось, не было никакого смысла,

ведь он так и оставался в состоянии комы; сама она только что поправилась, и ей не хотелось находиться рядом с больным, словно это могло представлять опасность для нее и ребенка.

Гай, услышав новость, побледнел, как смерть, и несколько часов молчал, погрузившись в свои мысли. Розмари удивилась, что он принял это так близко к сердцу.

На похороны Розмари отправилась одна: у Гая были съемки, и он никак не мог вырваться, а Джоан не пошла, сославшись на вирусный грипп. В красивом, обшитом панелями зале собралось человек пятьдесят. Панихида началась сразу же после одиннадцати и оказалась очень короткой. Говорил Аксель Аллерт и еще какой-то человек, по-видимому, долгие годы знавший Хатча. Потом Розмари вместе со всеми двинулась в переднюю часть зала и выразила соболезнование Аллертам, второй дочери Хатча Эдне и ее мужу. Какая-то женщина дотронулась до ее руки:

— Простите, вы ведь Розмари, да?

Это была модно одетая женщина, немногим старше пятидесяти, у нее были седые волосы и поразительно хороший цвет лица.

— Я Грэйс Кардифф.

Розмари взяла ее руку и, поздоровавшись, поблагодарила за телефонные звонки.

— Это я собиралась вчера вечером отправить по почте,— сказала Грэйс Кардифф, державшая в руках коричневый сверток размером с книгу,— а потом сообразила, что, наверно, увижу вас сегодня утром.— Она отдала Розмари пакет, и та заметила, что на нем напечатаны ее имя и адрес и обратный адрес Грэйс Кардифф.

— Что это? — спросила Розмари.

— Это книга. Хатч хотел, чтобы вы ее получили, он очень на этом настаивал.

Розмари не поняла.

— Перед смертью он на несколько минут пришел в сознание,— пояснила Грэйс Кардифф.— Меня там не было, но он сказал сестре, что я должна передать вам книгу, которая лежит у него на письменном столе. Вероятно, он читал ее в ту ночь, когда ему стало плохо. Он был очень настойчив, повторил сестре два или три раза и заставил ее пообещать, что она не забудет. И еще я должна передать вам, что «имя собственное — это анаграмма».

— Название книги?

— Видимо. Он бредил, поэтому трудно сказать. Он с огромным трудом вышел из комы, но это усилие стоило ему жизни. Сначала он думал, что это утро следующего дня после того, как началась кома, и он говорил, что должен встретиться с вами в одиннадцать.

— Да, мы должны были встретиться,— подтвердила Розмари.

— А потом он, казалось, осознал, что произошло, и начал говорить сестре, что я должна передать вам книгу. Он повторил свои слова несколько раз, и наступил конец.— Грэйс Кардифф улыбнулась, словно вела светский разговор.— Это английская книга про колдовство.

Розмари с сомнением смотрела на сверток.

— Не могу представить себе, почему он хотел, чтобы у меня была эта книга.

— Но он так хотел, поэтому вот, пожалуйста. И имя собственное — это анаграмма. Милый Хатч. У него все всегда было похоже на приключенческие рассказы для ребят.

Они вместе покинули зал и вышли из здания.

— Вас подвезти? — предложила Грэйс Кардифф.

— Нет, спасибо.

Они дошли до угла. Некоторые из присутствующих на панихиде ловили такси. Подъехала одна машина, и двое остановивших ее мужчин предложили Розмари сесть. Она попыталась отказаться, а когда мужчины стали настаивать, предложила Грэйс Кардифф, которая тоже отказалась.

— Конечно, нет,— запротестовала она.— Пользуйтесь своим очаровательным положением. Когда ждете ребенка?

— 28 июня.

Поблагодарив мужчин, Розмари села в такси. Машина была маленькая, и залезть в нее было не так-то просто.

— Счастливо,— сказала Грэйс Кардифф, закрывая дверцу.

— Спасибо,— поблагодарила Розмари.— И спасибо за книгу.— Потом обратилась к шоферу: — В Брэмфорд, пожалуйста.

Когда такси тронулось, она в открытое окно улыбнулась Грэйс Кардифф.

Продолжение следует

Киностудия «Мосфильм»

«Стук в дверь» (по одноименной повести И. Герасимова), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Автор сценария И. Герасимов. Режиссер К. Чимидов. Оператор О. Мартынов. Художник Н. Маркин. Композитор Е. Дога. Звукооператор Б. Зуев.
Роли исполняют: Ю. Кузнецов, Л. Норейка, М. Волонтир, А. Фатюшин, К. Мирхадиев, В. Чутак, И. Аракелов, И. Донской, В. Тэбырце и другие.

«Чаша терпения», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Автор сценария С. Марков. Режиссер Е. Матвеев. Оператор В. Шестоперов. Художник С. Волков. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор А. Авраменко.
Роли исполняют: О. Остроумова, Е. Матвеев, Ю. Демич, Илюша Колдашов, Ф. Одиноков, С. Иванов, Ю. Горобец, Г. Мартиросян, А. Пятков, В. Брылеев, А. Новиков, Н. Андросик, Н. Медведева и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Возвращение Ходжи Насреддина», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час. 32 мин.
Автор сценария Т. Зульфикаров. Режиссер Р. Либлик. Оператор А. Кириллов. Художник Л. Перцев. Композитор И. Лень. Звукооператор В. Дурицын.
Роли исполняют: Р. Чхиквадзе, Гомбожавын Гомбосурэн, И. Шадаев, М. Тумахани, А. Рахматуллаев, С. Шарапова, Х. Конгар, А. Гарибова, З. Бангиева, Баста Цыденов, И. Пантаева, Т. Яндиева, М. Самадова, А. Назриев, Е. Санжимитыпова, С. Мухтарова и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Посвященный», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 07 мин.
Автор сценария Ю. Арабов. Режиссер О. Тепцов. Оператор В. Мюльгаут. Художник В. Пархоменко. Композитор С. Курёхин. Звукооператор А. Груздев.
Роли исполняют: Г. Оганисян, Л. Полищук, Г. Воробьев, А. Трофимов, В. Симонов, С. Маковецкий, Е. Брагина и другие.

Киностудия «Ленфильм», при участии «ЦСМ Фильмпродукцион АГ» (Швейцария) и Второго Немецкого Телевидения (ФРГ)

«Посетитель музея», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 16 мин.
Автор сценария и режиссер К. Лопушанский. Оператор Н. Покопцев. Художник В. Юркевич. Композиторы А. Шнитке, В. Кисин. Звукооператор Л. Гавриченко.
Роли исполняют: В. Михайлов, В. Майорова, В. Лобанов, И. Ракшина, А. Расинский и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Зеленый огонь козы», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин.
Автор сценария А. Высоцкий. Режиссер А. Матешко. Оператор О. Маслов-Лисичкин. Художник Б. Жуков. Композитор В. Назаров. Звукооператоры Е. Пастухов, Л. Любенская.
Роли исполняют: В. Машков, Коля Афонин, Валерик Уланов, Артем Матешко, М. Терехова, В. Авилов, Е. Добровольская, Э. Уракчеева, Ира Самофал, Т. Куркова, Н. Антонова, Л. Шинова, А. Грачев, Р. Чунаев, Юля Филоненко, А. Дементьев, Т. Чижас, С. Жердецкий, Н. Кузнецова, О. Антонов, А. Высоцкий, Б. Юхананов.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Круглянский мост» (по повести В. Быкова), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Автор сценария М. Шелехов. Режиссер А. Мороз. Оператор А. Абадовский. Художник В. Кубарев. Композитор Г. Канчели. Звукооператор С. Бубенко, Н. Веденеев.
Роли исполняют: А. Кукареко, В. Грицевский, В. Бобриков, П. Солдатов, А. Маевский, Л. Дьячков, Э. Мурашов, А. Ельяшевич, И. Бутько, Т. Харламова, Ж. Лейко и другие.

Киностудия «Беларусьфильм» — «Зесполы фильмове» (Польша)

«Высокая кровь», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Авторы сценария И. Кашафутдинов, В. Туров, при участии Зигмунда Маляновича. Режиссер В. Туров, при участии Зигмунда Маляновича. Операторы В. Спорышков, Богуслав Лямбах. Художники А. Чертович, Анджей Борецкий. Композитор Б. Видмантас. Звукооператор Г. Басько.
Роли исполняют: В. Масальскис, Б. Невзоров, Н. Бурляев, С. Смирнова, Л. Дьячков, Ю. Горобец, О. Лысенко, В. Кузнецова, Р. Борткевич, Зигмунд Малянович, Ежи Мольга, Анджей Прецигс, В. Платов и другие.

Киностудия «Молдовафильм»

«Вдвоем на грани времени», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.
Автор сценария Э. Лотяну. Режиссер Д. Нацвлишвили. Оператор О. Башнин. Художник А. Роман. Композитор Г. Мустя. Звукооператор Э. Гаспес.
Роли исполняют: И. Кобылянский, С. Тулгара, В. Брескану, Г. Григориу, С. Тома, В. Чутак, А. Попа, И. Волкун, С. Берова, Наташа Березина, Я. Фенелонов и другие.

Киностудия «Грузияфильм»

«Преступление свершилось», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.
Авторы сценария Н. Мчедлидзе, Л. Челидзе. Режиссер

Н. Мчедлидзе. Операторы Ю. Кикабидзе, Г. Кусрашвили. Художник Д. Мирзашвили. Звукооператор Г. Джавахишвили.
Роли исполняют: Л. Учанейшвили, М. Джинория, З. Берикашвили, Г. Тавадзе, И. Кавсадзе, К. Кавсадзе, М. Махарадзе, Р. Кикнадзе, П. Нозадзе, Д. Кублашвили и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Диверсия», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Авторы сценария Э. Кулиев, Р. Фаталиев. Режиссер Э. Кулиев. Оператор Б. Рафиев. Художник Ш. Наджаф-заде. Композитор М. Магомаев. Звукооператор Н. Нуриева.
Роли исполняют: Э. Джафаров, А. Оджагвердиев, Р. Амирбекова, С. Ибрагимова, Я. Нуриев, Г. Мамедов, Р. Балаев, М. Вердиев, В. Гасанов, К. Нагиева, А. Салаев, М. Мамедов, А. Кулиев и другие.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

«И повторится все», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 30 мин., 2-й серии — 1 час 07 мин.
Авторы сценария В. Григорян, Б. Оганесян. Режиссер Б. Оганесян. Оператор В. Петросян. Художник М. Антонян, при участии В. Седракяна. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор А. Дроженко.
Роли исполняют: Г. Гарбук, Н. Бохян, И. Алферова, А. Месчян, В. Изотова, Г. Воропаев, Л. Леонова, С. Саркисян, А. Туманян, А. Шахвердян и другие.

Киностудия «Узбекфильм»

«Маленький человек в большой войне», 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 8 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 38 мин., 2-й серии — 1 час 17 мин.
Автор сценария и режиссер Ш. Аббасов. Оператор А. Исмаилов. Художник А. Шибаев. Композиторы В. Баснер, М. Вайнберг. Звукооператор И. Аркашевский.
Роли исполняют: М. Рахимов, М. Алимова, Д. Базарова, Ф. Мирзоев, Ш. Абдусаламов, Т. Джаманкулов, В. Талызина, Г. Зулькарнаева, У. Юсупов, Р. Балаев, Д. Столярская, П. Сайдкасымов, М. Рахимова и другие.

Киностудия «Таллиннфильм»

«Семейные фотографии», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Автор сценария и режиссер В. Куйк. Оператор Т. Массов. Художник Р. Колманн. Композитор Т. Найссоо. Звукооператор О. Альп.
Роли исполняют: А. Кульюс, М. Тахе, А. Рааг, У. Верлин, К. Няреп, М. Варуск, И. Фриде, К. Уйбукант, М. Лоог, К. Крейсманн, Ю. Томинг и другие.

Зарубежные фильмы

«Несуразные каникулы», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 10 мин.
Производство «Диалог» (Венгрия).
Автор сценария Агнеш Балинт. Режиссер Дьёрдь Палашти. Оператор Дьёрдь Иллеш. Художник Андраш Дьёрки. Композитор Габор Беркеш.
Роли исполняют: Миклош Бенедек, Мари Киши, Дьёрдь Миклоши, Ида Тураи, Жужа Золнаи, Габи Борбаш, Адам Тункли, Тери Тордаи, Адам Пур и другие.

«Камураска», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 05 мин.
Производство «Карл-Лами», «Парк-Фильм» (Канада-Франция).
Авторы сценария Анна Эбер, Клод Жютра. Режиссер Клод Жютра. Оператор Мишель Бро. Композитор Морис Ле Ру.
Роли исполняют: Женевьева Бюжо, Ричард Джордан, Филипп Леотар и другие.

«До свидания, дети», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 45 мин.
Производство «Нувель Эдисьон де фильм СА, МК-2 продюксьон» (Франция) — «Стелла фильм Неф» (ФРГ).
Автор сценария и режиссер Луи Маль. Оператор Ренато Берта. Художник Вилли Хольт.
Роли исполняют: Гаспар Манесс, Рафаэль Фейто, Франсин Рассет, Станислав Карре де Мальбер, Филипп Морье-Жену, Франсуа Берлеан, Франсуа Негре и другие.

К нашим читателям

Дорогие друзья! Мы благодарим вас за дружеское и заинтересованное отношение к нашему журналу. Об этом, в частности, свидетельствует резкий рост подписки. Тираж «Искусства кино» в новом году поднялся с 53000 до 68 000 экземпляров. Таким тиражом нам и удалось выпустить 1-й и 2-й номера 1990 года. Однако начались традиционные сложности с бумагой, и мы не исключаем, что с этого, 3-го номера, поступление журнала в розничную продажу будет фактически сведено на нет. А подписку не обеспечить бумагой не могут, подписка у нас свободная. Поэтому

если вы хотите прочитать материалы, объявленные на 4-й обложке,— подписывайтесь на журнал «Искусство кино». Подписка принимается всеми отделениями связи и «Союзпечати» без ограничений.

Лайза Миннелли
в фильме "Кабаре"
(режиссер Боб Фосс, США)

Индекс 70402
Цена 1р 30к

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах читайте:

киносоюз и кинопроцесс – мысли и мнения кинематографистов в преддверии VI съезда СК СССР;

"круглый стол" по итогам кинематографического года;

под рубрикой "Современность и экран": фильм Т. Абуладзе "Покаяние" в контексте советской истории – спор, начатый в прошлом году Ю. Карабчиевским и З. Миркиной, продолжают известный публицист А. Нуйкин и писатель "русского зарубежья" Б. Хазанов;

в разделе теории и истории – страницы "Из рабочих тетрадей Г. Козинцева (1958–1969)";

лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах;

под рубрикой "Мемуары и публикации" – продолжение разговора об искусстве тоталитарной эпохи:

рассказ Евгения Габриловича о том, как закрывали последний спектакль Вс. Мейерхольда,

не публиковавшиеся ранее документы на тему "Сталин и кино": его выступление на заседании Политбюро ЦК ВКП(б) о сценарии А. Довженко "Украина в огне" и письма о сценариях "Александр Суворов", "Иван Грозный" (первая серия) и "Георгий Саакадзе", подготовленные к печати и прокомментированные историком А. Латышевым;

"Николай Щорс – легенда и реальность", неизвестные материалы: письмо однополчан Щорса и история создания фильма Довженко;

речь Троцкого 1924 года "О художественной литературе и политике Р.К.П.";

под рубрикой "Сюжеты и факты": окончание записок Юлии Аксель – внучки Троцкого – "История моего одиночества", подготовленных к печати Борисом Руниным;

под рубрикой "Свободная тема" – статью Г. Померанца "Подступы к "Розе мира" и под рубрикой "Мир души" – фрагменты из "Розы мира" Даниила Андреева;

в № 6, специальном выпуске "ИК", подготовленном "молодежной" редакцией: "Массовая культура – запретный плод или хлеб насущный?" – популярные актеры, режиссеры, писатели, критики поделятся своими суждениями;

в разделе "За рубежом" – очерки творчества известных мастеров экрана П.–П. Пазолини, А. Хичкока, Л. Малля, Ж.-П. Бельмондо, К. Кесьлевского;

под рубрикой "ИК". Избранная проза" – завершение романа американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", который стал основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского; повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся;

в числе сценариев – "Старые молодые люди" Анатолия Гребнева, комедия-гротеск Льва Корсунского о Сталине и парадоксах сталинизма, а также киноповесть "Вам отказано окончательно" Александра Кабакова, автора "Невозвращенца", опубликованного в № 6 "ИК" за прошлый год.

3 90